

E-ISSN : 3023-7769



Journal of Music and Folklore Studies

Cilt/Vol: 2 Sayı/Issue: 1

Haziran / June 2025

VOLUME/CİLT: 2 ISSUE/SAYI: 1
E-ISSN: 3023-7769

JUNE/HAZİRAN 2025
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/jmfs>

JOURNAL OF MUSIC AND FOLKLORE STUDIES



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

The Owner on Behalf of Sakarya University

Sakarya Üniversitesi Adına İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Hamza Al
Sakarya University, Sakarya-Türkiye

Editor in Chief / Baş Editör

Mahir Mak
Department of Conservatoire
Sakarya University, Sakarya-Türkiye
mahirmak@sakarya.edu.tr

Vice Editor / Editör Yardımcısı

Sertan Demir
Department of Conservatoire
Sakarya University, Sakarya-Türkiye

Can Doğan
Department of Fine Arts
Bolu Abant İzzet Baysal University
Bolu-Türkiye

Editorial Board / Editör Kurulu

Fatma Reyhan Altınay
Department of Voice Education
Ege University
İzmir-Türkiye

Gözde Çolakoğlu Sarı
Department of Theories of Music
İstanbul Technical University
İstanbul, Türkiye

Songul Karahasanoglu
Department of Musicology and Ethnomusicology
İstanbul Technical University
İstanbul, Türkiye

Ahmet Mutlu Terzioğlu
Department of Music, Music Education
Alanya Alaaddin Keykubat University
Antalya, Türkiye

Erhan Tekin
Department of Conservatoire
Hatay Mustafa Kemal University
Hatay-Türkiye

İdris Ersan Küçük
Department of Conservatoire
Ege University
İzmir-Türkiye

Leyla Zaliyeva
Department of Conservatoire
Azerbaijan State Conservatory
Azerbaijan

Aygul Ahmedova
Department of Conservatoire
Azerbaijan State Conservatory
Azerbaijan

Erhan Tekin
Department of Conservatoire
Hatay Mustafa Kemal University
Hatay-Türkiye

İdris Ersan Küçük
Department of Conservatoire
Ege University
İzmir-Türkiye

Habibe Memmedova
Department of Music Arts
Baku Academy of Choreography, Baku Academy of
Music named after Ü. Hacıbəyli
Bakü-Azerbaijan

Ulanbek Alimov
Department of Folklore
Kyrgyzstan - Turkey Manas University
Bişkek-Kırgızistan

Sara Islán Fernández
Department of Musicology and Ethnomusicology
Madrid Autonomous University
İspanya-Madrid

Türker Eroğlu
Department of Musicology and Ethnomusicology
Gazi University
Ankara-Türkiye

İlhamə Qəşəbova
Department of Folklore
Azerbaijan National Academy of Sciences Institute of
Folklore
Bakü-Azerbaijan

Vüqar Cemalzade
Department of Composition
Baku Music Academy
Bakü-Azerbaijan

Zukhra Altymyshova
Department of Literature
Kyrgyzstan - Turkey Manas University
Bişkek-Kırgızistan

Aida Islam
Department of Music Education, Musicology and
Ethnomusicology
Faculty of Pedagogy UKIM
Makedonya

Section Editor / Alan Editörü

Dance / *Dans*

Kerem Cenk Yılmaz
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Classical Turkish Music Theory / *Klasik Türk Müziği Teorisi*

Hatice Selen Tekin
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Religious Music / Türk Din Müziği

Ferdi Koç
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Maqam in Turkish Music, Mevlevi Rituals
Türk Müziği Makamı, Mevlevi Ritüelleri

Surhan İrden
Department of Conservatoire
Kocaeli University
Kocaeli-Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Folk Music İnterpretation, Alevi-Bektashi Musical Tradition
Türk Halk Müziği Yorumculuk, Alevî-Bektâşî Müzik Geleneği

Deniz Güneş
Department of Conservatoire
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Folk Music, Music Theory
Türk Halk Müziği, Müzik Teorisi

Erhan Uslu
Department of Turkish Music State Conservatory
Istanbul Technical University
Istanbul, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Musicology, Anthropology / *Müzikoloji, Antropoloji*

Gönenç Hongur
Departman of Conservatoire
Van Yüzüncüyıl University
Van, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Interpretation in Turkish Classical Music
Türk Sanat Müziğinde Yorumculuk

Atalay Durmaz
Departman of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Folk Dances, Choreology
Türk Halk Oyunları, Koreoloji

Sonay Ödemiş
Departman of Conservatoire
Dicle University
Diyarbakır, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Turkish Religious Music, Ethnomusicology
Türk Din Musikisi, Etnomüzikoloji

Safiye Şeyda Erdaş
Departman of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Music Education, Piano Education
Müzik Eğitimi, Piyano Eğitimi

Ö. Saygın Çetiner
Departman of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Section Editor / Alan Editörü
Folklore, Turkish Folk Literature
Folklor, Türk Halk Edebiyatı

Yavuz Köktan
Department of Literature
Sakarya University
Sakarya, Türkiye

Language Editor / Dil Editörü
Turkish / *Türkçe*

Murat Can Dilber
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Mehmet Der
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Language Editor / Dil Editörü

English / *İngilizce*

Erkan Özden
Foreign Languages Department
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Technical Editor / Teknik Editör

Gül Kaplan Ekemen
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Secretariat / Sekreteryä

Mehtap Uçar Tören
Department of Conservatoire
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Layout Editor / Mizanpaj Editörü

Mehmet Emin Çolak
Scientific Journals Coordinatorship
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
mehmetcolak@sakarya.edu.tr

Yakup Beriş
Scientific Journals Coordinatorship
Sakarya University
Sakarya-Türkiye
yakupberis@sakarya.edu.tr

Boards of Advisory / Danışma Kurulu

Mehmet Öcal Bilgin
Department of Migrant Cultural Studies, Body
Sociology, Entertainment Sociology, Dance and
Choreography, Folk Dances
Ege University
İzmir-Türkiye

Belma Oğul
Department of Aesthetics, Philosophy of Art,
Sociology, Creative Arts and Writing, Musicology and
Ethnomusicology, Dance and Choreography, Folk
Dances
Istanbul Technical University
İstanbul, Türkiye

Ünal İmİK
Department of Music Education
İnönü University
Malatya-Türkiye

Bülent Kurtişoğlu
Department of Dance and Choreography, Folk Dances
Ardahan University
Ardahan, Türkiye

Ömer Can Satır
Department Turkish Music Theory, Musicology
Ethnomusicology
Hitit University
Çorum-Türkiye

Emre Kuzulugil
Department of Musicology and Ethnomusicology,
Interpretation in Turkish Folk Music, Interpretation in
Turkish Classical Music
Ağrı İbrahim Çeçen University
Ağrı, Türkiye

Mehmet Can Pelikoğlu
Department of Musicology and Ethnomusicology,
Composition in Turkish Folk Music
Atatürk University
Erzurum-Türkiye

Tolgahan Çoğulu
Department of Music Performance, Theories of Music
Istanbul Technical University
İstanbul, Türkiye

Armağan Coşkun
Department of Environment and Culture, Migrant
Cultural Studies, Culture, Representation and Identity
Istanbul University
İstanbul-Türkiye

Gonca Girgin
Department of Arts and Cultural Policy, Musicology
and Ethnomusicology, Folk Dances
Istanbul Technical University
İstanbul, Türkiye

Selami Akış
Department of Turkish Folklore (Other), Folk Dances
Ardahan University
Ardahan-Türkiye

Timur Vural
Department of Music, Interpretation in Western
Classical Music, Musicology and Ethnomusicology,
Conductorship
Niğde Omer Halis Demir University
Niğde, Türkiye

Savaş Ekici
Department of Interpretation in Turkish Folk Music
Gaziantep University
Gaziantep-Türkiye

Resul Bağlı
Department of Music, Theories of Music, Musicology
and Ethnomusicology, Composition in Turkish Folk
Music
Niğde Omer Halis Demir University
Niğde, Türkiye

Sinan Ayyıldız
Department of Music Performance, Composition in
Turkish Folk Music, Interpretation in Turkish Folk
Music, Music
Ankara University of Music and Fine Arts
Ankara-Türkiye

Füsün Aşkar
Department of Dance and Choreography, Folk Dances
Ege University
İzmir, Türkiye

Erkan Kanat
Department of Music Performance, Performing Arts
İstanbul Technical University
İstanbul, Türkiye

Deniz Köktan
Department of Creative Drama Education, Dance and
Choreography, Folk Dance
Sakarya University
Sakarya-Türkiye

Indexing & Abstracting & Archiving



Music Index



Contents

Research Article

- 1 Ortaokul Öğrencilerinin Dijital Platformlardaki Müzik Dinleme Alışkanlıklarının İncelenmesi: Özel Okul Örneği
An Investigation of Middle School Students' Music Listening Habits on Digital Platforms: The Case of a Private School
Ceren Türker Erdem 1–18
- 2 Özel Gereklinimli Bireyler için Müzik Eğitimi Programlarının Geliştirilmesinde Kullanılan Farklılaştırılmış Öğretim Teknikleri Üzerine Kuramsal Bir İnceleme
A Theoretical Examination of Differentiated Instruction Techniques Employed in the Development of Music Education Programs for Individuals with Special Needs
Sinem Miraç Öztürk 19–34
- 3 Dilsiz Çoban Kavalı ile İcra Edilmiş 'Sarıkamış Ağıtı' nın Müzikal Analizi (Sinan Çelik İcrası Örneği)
Musical Analysis of 'Sarıkamış Lament' Performed with Dilsiz Çoban Kavalı (Sinan Çelik Performance Example)
Kemal Akdemir, Mutlu Demir Torun 35–54
- 4 Sazkâr Murabba Besteye Ait Notasyonların Farklı Değişkenler Açısından Analizi
Analysis of Notations of Sazkâr Murabba Composition in terms of Different Variables
Abidin Özpek 55–101
- 5 Dijital Ekosistemlerde Müzik, Bellek ve Kimlik: Arşivleme Süreçlerinin Dönüşümü ve Toplumsal Yansımalar
Music, Memory, and Identity in Digital Ecosystems: Transformation of Archiving Processes and Social Reflections
Günsu Yılma Şakalar, Alper Şakalar 102–123

Ortaokul Öğrencilerinin Dijital Platformlardaki Müzik Dinleme Alışkanlıklarının İncelenmesi: Özel Okul Örneği

An Investigation of Middle School Students' Music Listening Habits on Digital Platforms: The Case of a Private School

Ceren Türker Erdem 

Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye,
cerenturkerrrr@gmail.com,
ror.org/01m59r132



Geliş Tarihi/Received: 31.10.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 24.02.2025
Yayınlanma Tarihi/ Available Online:
17.04.2025

Öz: Son yıllarda dijital platformlar, müzik dinleme alışkanlıklarını önemli ölçüde değiştirmiştir. Spotify, Apple Music, YouTube gibi platformlar, gençlerin müzik erişimini kolaylaştırarak çeşitli türlerde müzik dinleme imkânı sunmaktadır. Bu araştırma ortaokul öğrencilerinin ilgi duyduğu müzik türleri, bu müzikleri hangi araçlarla tükettikleri ve dinleyici alışkanlıklarını dijital platformlar üzerinden nasıl gerçekleştirdiklerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında Antalya'nın Konyaaltı ilçesinde bulunan özel bir okulun ortaokul kademesinde öğrenim gören 230 öğrenciye ulaşılmıştır. Öğrencilerin müzik dinleme alışkanlıklarını tespit etmeyi amaçlayan sorulardan oluşan bir anket uygulanmış olup elde edilen anket verilerinin analizi ise SPSS programında betimsel istatistik yöntemi ile yapılmıştır. Elde edilen verilerin analizleri tablo ve grafikler halinde araştırmanın bulgular bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Tercihleri, Müzik Dinleme Alışkanlıkları, Dijital Müzik Dinleme Platformları

Abstract: In recent years, digital platforms have significantly transformed music listening habits. Platforms such as Spotify, Apple Music, and YouTube facilitate young people's access to music, offering opportunities to listen to various genres. This research aims to identify the music genres that middle school students are interested in, the tools they use to consume this music, and how they engage with listening habits through digital platforms. The study reached 230 students enrolled in the middle school level of a private school located in the Konyaaltı district of Antalya. A questionnaire consisting of questions aimed at determining the students' music listening habits was administered, and the analysis of the obtained survey data was conducted using descriptive statistics in the SPSS program. The results of the analysis are presented in the findings section of the research in the form of tables and graphs.

Keywords: Music Preferences, Music Listening Habits, Digital Music Platforms

Extended Abstract

Music is an essential part of human culture and plays a significant role in the social, emotional, and cognitive development of individuals. Adolescence, in particular, is a critical period during which music listening habits are formed. With the rapid advancement of digital technology in recent years, the ways in which music is consumed have undergone profound changes. Digital platforms such as Spotify, Apple Music, and YouTube facilitate access to music for young people, allowing them to discover genres they could not previously access. In this context, examining the music preferences and listening habits of middle school students is a topic worthy of exploration, both in its individual and social dimensions. The impact of students' music preferences on their social interactions, emotional states, and identity formation presents a significant area of research for educators and scholars. Furthermore, the role of music education in relation to these habits is a critical consideration for the development of future music education strategies.

This study aims to identify the music listening habits of middle school students attending a private school in the Konyaaltı district of Antalya. The research seeks to analyze the music genres that students are interested in, the tools they use to listen to this music, and their listening habits on digital platforms.

The findings are expected to provide important insights into music education and the cultural development of youth.

In this context, the research investigates questions such as which music genres are most preferred by middle school students on digital platforms and which digital platforms they use to listen to music. In recent years, digital platforms have significantly altered music listening habits. Particularly, popular digital music platforms like Spotify, Apple Music, and YouTube have made it easier for young listeners to access music and experience various genres. This research aims to explore the music genres that middle school students are interested in, the tools they use to listen to this music, and their listening habits on digital platforms. A total of 230 middle school students from a private school in the Konyaalti district of Antalya participated in the study. A survey consisting of questions aimed at determining students' music listening habits was administered, and the data obtained were analyzed using descriptive statistics through SPSS software. The analysis of the collected data is presented in the findings section of the research in the form of tables and graphs.

Purpose of the study:

The purpose of this study is to conduct a detailed analysis of the music genres that students are interested in, the tools they use for listening, and their listening habits on digital platforms. In this context, the study aims to explore the implications of digital music consumption in education while considering the factors influencing students' music preferences.

Methodology:

A descriptive quantitative research design was employed to reveal middle school students' music listening practices outside of school and their listening habits on digital platforms. The study group consisted of middle school students receiving music education at a private school in Antalya. Data collection was conducted through a survey method, and the obtained data were analyzed using descriptive statistics in the SPSS program. Necessary institutional permissions for conducting the research were obtained, participants were informed about the study, and participation was based on voluntary consent. The absence of guidance during the research process enhanced the reliability of the data.

Findings:

The findings indicate that the most preferred digital platform for music listening, regardless of gender, is Spotify. Among the reasons for preferring digital platforms, the ease of access to desired music is particularly prominent. The most preferred music genre was found to be foreign pop music, with mobile phones being the primary listening device. Additionally, it was observed that music listening predominantly occurs in home environments. Social media emerged as the most influential factor affecting music preferences.

Conclusion and discussion:

The research concludes that middle school students primarily prefer Spotify as their digital music platform due to its capacity to facilitate easy access to desired music. The shift toward digital music platforms is transforming the music listening habits of youth daily. The preference for digital platforms over traditional listening methods indicates a significant transformation in the consumption of music. The effective operation of Spotify's extensive music library and recommendation algorithms enriches students' music discovery experiences. The study found that foreign pop music is the most frequently listened-to genre among middle school students, and social media plays a significant role in its popularity among youth. Additionally, the dynamic and catchy melodies of this genre contribute to its frequent listening. The results also indicate that middle school students prefer to listen to music primarily at home, using mobile phones as their preferred media device. Both male and female students

are significantly influenced by social media and peer groups while listening to music. This study demonstrates that adolescents maintain a strong relationship with technology and mass media and that they access their preferred genre—popular music—through these channels. This further affirms the media's influence on music and underscores the need to re-evaluate the interests of students in planning music education, with an emphasis on music lessons as a primary source. In this context, it is essential for music educators to possess comprehensive knowledge of popular music genres.

1. Giriş

Müzik, insan kültürünün önemli bir parçasıdır ve bireylerin sosyal, duygusal ve bilişsel gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle ergenlik dönemi, müzik dinleme alışkanlıklarının şekillendiği kritik bir dönemdir. Müzikle belli bir yaş gurubu arasındaki ilişkileri ele alan çalışmalar en çok ergenlik dönemi üzerine yoğunlaşmıştır. Bunun nedeni müziğin yaş gurupları içinde en önemli olduğu yaş döneminin ergenlik dönemi olmasıdır. “Müziğin ergenlerin yaşamında önemli bir güç olduğu ifade edilmektedir” (Kuyucu, 2020). “Ergenler müziği bir mesaj vermek için, kim olduklarını göstermek için ya da nasıl bilinmek istediklerinin mesajını vermek için kullanabilirler. “Bu anlamda müzik ergen için en güçlü iletişim araçlarından biridir” (Erdem, 2011). Son yıllarda dijital teknolojinin hızla gelişmesiyle birlikte müzik dinleme biçimleri de köklü değişiklikler göstermiş bu da ergenlerin müzikal kimliklerini ifade etme ve mesajlarını iletme aracı olarak kullanımında yeni boyutlar açmıştır. Spotify, Apple Music ve YouTube gibi dijital platformlar, gençlerin müziğe erişimini kolaylaştırarak, daha önce erişemedikleri türleri keşfetmelerine olanak tanımaktadır. Bu araçlar, sadece müzik dinlemekle kalmayıp, aynı zamanda ergenlerin kendi yaratıcı projelerini oluşturabilmelerine de olanak tanır. “Dijitalleşen müzik dünyası, ergenlerin kültürel ifade biçimlerini şekillendirmelerine yardımcı olurken, kimliklerini de geliştirmelerine katkı sağlar” (Green, 2017). Sosyal medya ve müzik paylaşım platformları, ergenlerin sadece müzik dinlemelerini değil, aynı zamanda kendi müziklerini yaratıp topluluklarla paylaşmalarını teşvik etmektedir. Bu süreç, müziği bir öğrenme ve ifade biçimi olarak daha erişilebilir kılarken, aynı zamanda sosyal etkileşimlerin ve toplumsal kimliklerin şekillendiği bir alan yaratmaktadır. Bu bağlamda, ortaokul öğrencilerinin müzik tercihleri ve dinleme alışkanlıkları hem bireysel hem de sosyal yönleriyle incelenmeye değer bir konudur. Öğrencilerin müzik tercihlerinin, sosyal etkileşimleri, duygusal durumları ve kimlik oluşumları üzerindeki etkileri, eğitimciler ve araştırmacılar için önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Ayrıca, müzik eğitiminin bu alışkanlıklar üzerindeki rolü, gelecekteki müzik eğitim stratejilerinin geliştirilmesinde dikkate alınması gereken bir unsurdur.

Bu çerçevede yola çıkılan bu çalışmada ise Antalya’nın Konyaaltı ilçesinde bulunan özel bir okulda öğrenim gören ortaokul öğrencilerinin dijital platformlarda müzik dinleme alışkanlıklarının belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, öğrencilerin ilgi duyduğu müzik türlerini, bu müzikleri dinlerken kullandıkları araçları ve dijital platformlar üzerinde dinleme alışkanlıklarını analiz etmeyi hedeflemektedir. Elde edilen bulgular, müzik eğitimi ve gençlerin kültürel gelişimi konularında önemli çıkarımlar sağlayacaktır.

Bu bağlamda çalışmada, ortaokul öğrencileri dijital platformlarda en çok hangi müzik türlerini tercih etmektedir ve öğrenciler, müzik dinlerken hangi dijital platformları kullanmaktadır? gibi sorulara yanıt aranmıştır.

1.1. Devlet okulları ve özel okullarda müzik eğitimi

Türkiye’de yer alan eğitim kurumlarında müzik dersi sınıf düzeylerine ve ders saatlerine göre düzenlenmektedir. İlköğretim ve ortaöğretim kurumlarında zorunlu olan müzik dersi lise kurumlarında seçmeli ders olarak yer almaktadır. Bu kurumlarda verilen müzik eğitimi Millî Eğitim Bakanlığı’nın belirlediği müfredata göre yapılmaktadır. Müzik Eğitimi özellikle, kültürün aktarılması, toplumsal ve siyasal bütünleşme ile eğitimin bir değişim aracı oluşuna katılır. Toplumun değer, norm ve yaptırımlarının tanıtılmasına yardımcı olur. Müzik eğitiminin bu rollerinde eğitim müfredatında yer

alan okul şarkıları ve marşların rolü vardır. Eğitimin, ideolojinin kabulü ve meşrulaştırılmasındaki rolü, müzik eğitimini de içine almıştır. Bu haliyle müzik eğitiminin egemen ideolojinin meşrulaştırıcısı, bu ideolojinin savunucusu bir müfredat paralelinde işlendiği söylenebilir (Regelski, 2005).

Devlet okullarında teoriye dayalı ve toplu işlenen müzik dersi müfredatı öğrencilerin uygulamada yetersiz kalmasına ve derse olan algısının olumsuz yönde etkilenmesine yol açabilmektedir. Burland ve Davidson (2001), toplu müzik eğitiminin öğrencilerin yaratıcı düşünme yeteneklerini sınırlayabileceğine dikkat çektikleri "Investigating Social Processes in Group Musical Composition" isimli makalelerinde toplu müzik eğitiminde öğrencilerin daha standart müzikal formata uymaya zorlandıklarını ve bireysel yaratıcı yeteneklerinin çoğu zaman ikinci planda kaldığını belirtmektedir. Aynı görüşleri benimseyen Hargreaves ve North (1997), "The Social Psychology of Music" adlı çalışmasında toplu işlenen müzik derslerinde öğrencilerin birbirlerine kıyasla daha az kişisel geri bildirim aldığını ve bu durumun öğrencinin gelişimine engel olduğunu tartışmaktadır. Miksza (2012), "The Development of a Measure of Self-Regulated Practice Behavior for Beginning and Intermediate Instrumental Music Students" adlı makalesinde, öğrencilerin teknik becerilerinin gelişmesinin, genellikle daha küçük ve özelleştirilmiş gruplarda veya bireysel derslerde daha iyi sonuçlar verdiğini belirtmektedir. Toplu grup çalışmalarında öğrencilerin teknik açıdan daha yavaş gelişebileceği, çünkü bireysel geribildirim ve dikkat eksikliği olduğu ifade edilmiştir. Sawyer, R. K. (2006), "The New Science of Learning" adlı çalışmasında ise, toplu grup çalışmasının öğrencilerin motivasyonunu nasıl etkilediğini incelemiştir. Çalışmada, büyük gruplarda eğitim alırken öğrencilerin katılımının daha düşük olduğu ve kişisel ilgi görmedikleri için motivasyonlarının zayıfladığına dair bulgulara yer verilmiştir. Toplu grup eğitimlerinin ve teoriye dayalı yaklaşımın, özellikle yaratıcı düşünme ve bireysel gelişim açısından sınırlayıcı etkiler yapabileceğini göstermektedir. Bireysel eğitim veya daha küçük gruplarla yapılan çalışmalarda ise öğrencilerin teknik becerilerinin, yaratıcılıklarının ve motivasyonlarının daha hızlı geliştiğini söylemek mümkündür. Özel okullarda ise müzik dersinin branşlara ayrılma imkânı sağlaması, öğrencilerin yatkın oldukları ve ilgi duydukları enstrümanlara yoğunlaşmalarını sağlayarak hem teoriden çıkıp uygulamaya geçmelerine hem de dersin daha işlevsel bir hal almasını sağlamaktadır. Ancak özel okullarda verilen çalgı eğitimi her ne kadar müzik eğitimine farklı bir bakış açısı kazandırmaya çalışsa da popüler kültürün etkisi ve bireyin sosyo-kültürel birikimi bu müzik tercihleriyle örtüşmeyebilir.

1.2. Müzik tercihleri

Yağışan'a göre (2013), müzik; bireyler üzerinde oldukça yüksek bir etkiye sahiptir. Müziğin bireyler üzerindeki bu etkisi, kişinin içinde bulunduğu baskın karakter özellikleriyle, ailesel, çevresel, sosyolojik, kültürel, eğitim durumu gibi pek çok başka faktör hatta içinde bulunulan ruhsal durum, sosyal statü, yaş, cinsiyet, gibi etkenlerle şekillense de söz, ezgi, ritim, volüm, armoni, frekans gibi çeşitli müziksel unsurlarla da değişim gösterebilmektedir.

Müzik tercihini sözel ve davranışsal tercih olarak iki başlıkta ele alan Price (1986), eğitim ve aile çevresi ile gelişen, müzikal biçim, baskı ve hoşlanma derecesi gibi sosyal ve müzikal faktörlere dayanan tercihi sözel tercih olarak adlandırırken, konser katılımları, albüm/ kayıt satın alımları ve spesifik bir türü dinlemek gibi sözel olmayan farklılık gösteren tepkileri ise davranışsal tercih olarak tanımlamıştır.

LeBlanc'a göre (1980), müzik zevki boşlukta kazanılmaz. İlgili bireyin yaşam tarzının ayrılmaz bir parçasıdır ve kültürel, tarihi, toplumsal, ailesel ve akran grubu geçmişini yansıtır. Bir kişinin bir müzik parçasını beğenip beğenmeyeceği hiyerarşik bir dizi faktöre bağlıdır. Hiyerarşinin en alt seviyesinde müziğin doğası ve dinleme durumu yer alır. Bu, müziğin fiziksel özelliklerini, karmaşıklık düzeyini, birey için anlamını ve performansın kalitesini içerir. Dinleme durumu, sunulduğu medyayı ve mevcut olan kişileri içerir: Dinleyicinin akran grubunun üyeleri, aile üyeleri, otorite figürleri – örneğin öğretmen. Bu başlangıç seviyesinin ötesinde bir dizi faktör filtre görevi görür. Birincisi işitme kolaylığı, dinleme sürecine verilen dikkat düzeyi, dinleyicinin o anki ruh hali gibi fizyolojik ve psikolojik faktörler vardır.

Bunlardan herhangi biri dikkatli dinlemeyi engelleyebilir. Filtreleme işleminin devam etmesi, bireyin dinleme sürecine kendisinin getirdiği şeylerdir; müziğe ilişkin işitsel hassasiyet düzeyi, müzik eğitimi düzeyleri; kişilikleri (özellikle yeni deneyimlere genel olarak açık olup olmadıkları); ve cinsiyetleri, etnik grupları, sosyo-ekonomik durumları ve olgunlukları. Örneğin küçük çocukların çok çeşitli müziklere olumlu tepki verdiğini, ergenlerin ise popüler müziği tercih ettiğini biliyoruz. Bunların hepsi dinleme sürecinin nasıl yürütüldüğünü, neye dikkat edildiğini ve dinleyicinin müziği nasıl işlediğini etkiler. Bu filtrelerden geçen müzik işlenir. Bu, bütünsel bir düzeyde meydana gelebilir veya dinleyici, enstrümantasyona, yapıya, stile vb. dikkat ederek ayrıntıları not edebilir. Daha sonra müziği beğenip beğenmediklerine karar vermek için yeterli bilgiye sahip olup olmadıklarına dair bir yargıya varılır. Daha fazla bilgiye ihtiyaç duyulabilir, bu durumda müzik tekrar dinlenebilir veya dinlemeye daha dikkatli devam edilebilir. Birey daha sonra tercih kararını verebilecek konumda olacaktır. Belirli müzik türlerine yönelik tercihlerin geliştirilmesini etkileyen faktörler bu nedenle karmaşıktır.

Berlyne'ne göre (1971, 1972, 1974), müzik gibi sanatsal bir uyarana ilişkin tercihlerimiz onların bizde yarattığı “uyarıcı potansiyel” (arousal potential) ile ilişkilidir. Bu uyarılma psikofizyolojik düzeydedir ve beynimizdeki ARAS isimli sistemde işlem görmektedir. Uyarıcı düzeyi yüksek müzikler bu işitme sisteminde yüksek düzeyde aktivasyona neden olmakta, bir başka deyişle dinleyen estetik olarak yüksek düzeyde uyarılmaktadır (Akt., Özmenteş, 2017).

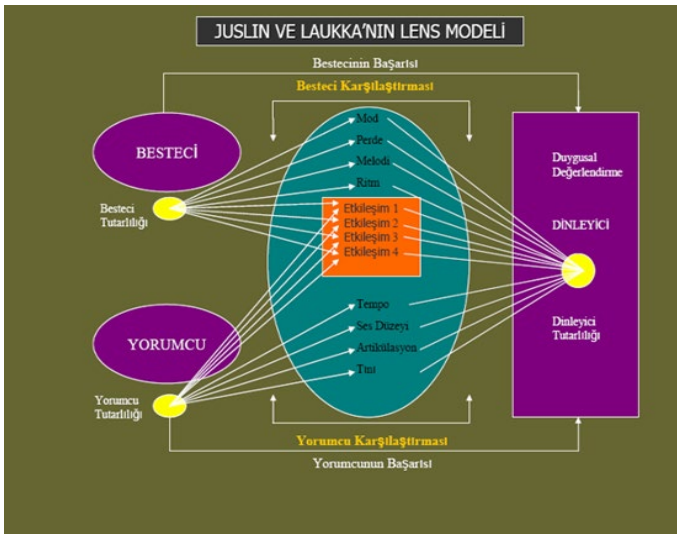
Deneysel estetik alanında yapılan çalışmalar da aslında bu psikofizyolojik yaklaşıma dayanmakta ve katılımcıların dinledikleri müziklere verdikleri nabız, galvanik deri tepkisi ve otonom sinir sistemindeki çeşitli uyarılma durumlarının kontrolü ile yürütülmüştür (North & Hargreaves, 2008, akt. Özmenteş, 2017).

Müzik tercihleri yaşa bağlı gelişimine bakacak olursak net bir şey söylemek doğru olmaz. Hargreaves'in (1982) alanyazına kazandırdığı “açık kulak” (open-earedness) kavramı bu durumu açıklar niteliktedir. Aslında bu kavram çocukların her türlü müziğe açık, belirgin tercihler geliştirmemiş olma durumunu ifade eder. LeBlanc (1991), da aynı kavrama dayanarak müzik tercihlerinin yaşam boyu değişimini etkileyen faktörleri incelemiştir.

Müzikle belirli bir yaş grubunun ilişkisini inceleyen çalışmaların genellikle ergenlik döneminde ağırlıklı olduğunu belirten Şenel (2013), bunun nedenini müziğin bu yaş grubunda önemli bir rol oynadığını ve müziğin ergenlerin yaşamında yönlendirici bir güç olduğunu araştırmalardan yola çıkarak açıklamıştır. Şenel çalışmasında Campbell ve arkadaşlarının (2007), müziğin, ergenler arasında sosyal bağlar kurmalarına ve farklı kültürel durumlarda kabul görmelerine olanak tanıdığını ifade ettiklerini belirtmiştir ve yine Crozier'e göre (1997), yalnız müzik dinleme eylemi ergenlerin kendilerini keşfetmelerinde büyük rol oynadığını belirtirken Zillman ve Gan (1997), ergenlerin müziği farklılaşma aracı olarak gördüklerini ve pop müziği yöneldiklerini öne sürdüğünü belirtmiştir. Yıllar içerisinde, müzik tercihleri üzerine farklı yaklaşım, teori ve modeller oluşturulmuştur.

Resim 1

Juslin ve Laukka'nın Lens Modeli

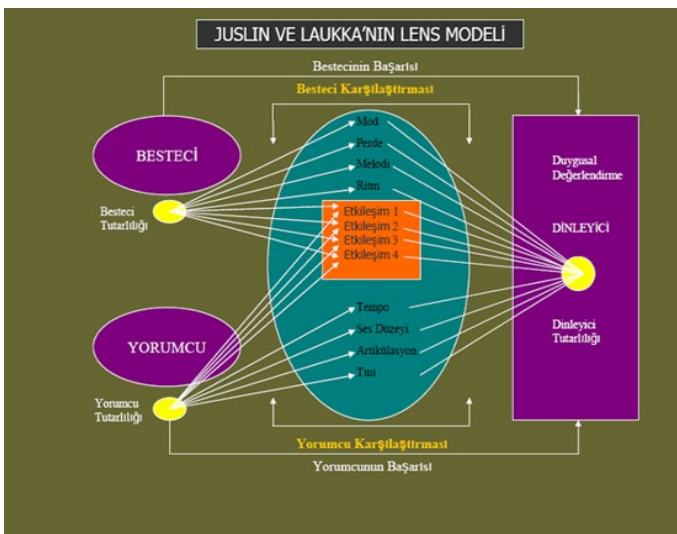


Kaynak: (Erdal, 2009)

Bu modelde, besteci, yorumcu ve dinleyici arasındaki müzik iletişimini sağlayan müzik unsurları iki ana kategoriye ayrılıyor. Bestecinin ve yorumcunun kullandığı müzik unsurları, dinleyiciyle etkileşim içinde bir bütün olarak işlev görmektedir.

Resim 2

Prince'in Müzik Dinleme Modeli

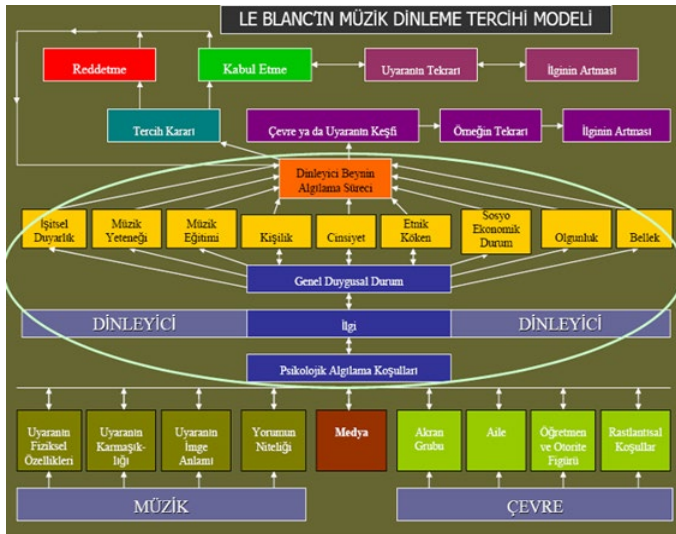


Kaynak: (Erdal, 2009)

Dinleyicinin ilk kez deneyimlediği bir müzik dinleme etkinliği sırasında algısındaki bilişsel süreçleri açıklamaya yönelik bir model olan Prince müzik dinleme modeli, müzik dinlerken bilişsel süreçlere odaklanarak 3 ana kategoride müzik dinleme etkinliğini yapılandırmıştır. Dinleyici ile ilişkili değişkenler modelin en üstüne, tepki örneklemeleri ortaya ve bir grup algılama sürecine ilişkin değişkenler de en alta yerleştirilmiştir.

Resim 3

Le Blanc'ın Müzik Dinleme Tercih Modeli



Kaynak: (Erdal, 2009)

Bu modeller arasında en geniş kapsamlı olanı Le Blanc'a aittir. Le Blanc, modelini sadece müzik dinleme tercihleri üzerine oluşturmuştur. Bir bireyin müzik beğenisini etkileyen pek çok değişken içermekte ve bu değişkenler hiyerarşik bir yapı ile düzenlenmiştir. Sol alt köşede müzikle ilgili değişkenler, sağ köşede ise çevresel uyarılarla bağlantılı değişkenler yer alıyor. Psikolojik algılama koşulları, ilgi ve genel duygusal durum, bireyin kendisiyle ilgili temel değişkenlere bağlanmış. Beynin algılama sürecinin ardından, tercih kararını ve bu kararın pekişmesini etkileyen diğer değişkenleri gözlemleyebiliyoruz.

1.3. Dijital müzik dinleme platformları

Gelişen teknoloji müzik sektöründe de değişikliklere yol açmış ve beraberinde dijital müzik dinleme platformlarını da günümüze kazandırmıştır. Spotify, Youtube, Fizy, Apple Music, Deezer gibi dijital müzik dinleme platformlarının hayatımıza girmesi ile birlikte her geçen gün bu platformların kullanımı yaygınlaşmıştır. Tüm bu gelişimler doğrultusunda insanların müzik dinleme alışkanlıkları gelişerek dönüşüme uğramıştır. Bu nedenle insanların değişen müzik eğilimlerini saptamak önemli bir boyut kazanmıştır.

Müzikte dijitalleşmenin temellerine bakacak olursak; 1990'lı yılların başında MP3'ün icadı ve 2000'lerin başında kullanımının gelişmesinin ardından müziğin dijital ortamlarda pazarlanmaya başlaması ile klasik müzik pazarlama yöntemlerini kullanan firmaların egemenliğinin azalmasına yol açmıştır. 1999 yılında ilk dijital müzik paylaşım platformu olan Napster piyasaya sürülmüş fakat telif sorunları nedeniyle kapatılmıştır (Robinson & Halle, 2002). Ardından 2001 yılında Apple şirketinin piyasaya sürdüğü İpod aletinin ortaya çıkmasıyla birlikte devrim niteliğinde bir durum gerçekleşmiştir. İpod insanların kendi istekleri ve tercihleri doğrultusunda şarkıları cihaza indirerek müzik dinlemelerini sağlamaktaydı ve dolayısıyla tarihte ilk kişisel ve dijital müzik dinleme cihazı olma devrimi İpod ile başlamıştır (Luckman, 2008). 2003 yılında Apple iTunes isimli müzik dinleme platformunu piyasaya sürmüştür. Daha sonra 2006 yılında Daniel Ek ve Martin Lorentzon tarafından İsveç'te kurulan Spotify, günümüzde en yaygın dijital müzik dinleme platformlarından biridir (Haupt, 2012). Spotify içinde yaklaşık 30 milyondan fazla şarkı barındırmakta ve bu şarkı arşivine günde 20 binden fazla şarkı eklemektedir. Bu sayede yeni çıkan albümlere kolaylıkla erişim sağlanabilmektedir. Spotify sosyal bir platform gibi kullanılmakta ve kullanıcılar istedikleri kişileri takip ederek onların müzik listesine erişebilmektedir (Ergün, 2016). Ücretli veya ücretsiz müzik dinleme imkânı sunan Spotify, kullanıcılarına geniş bir müzik yelpazesi sunarken aynı zamanda kişiselleştirilmiş müzik listeleri

oluşturma özelliğini de sunar. Ardından Turkcell adlı operatörün yeni bir isimle müzik servisi sunmaya başlaması ile 2008 yılında kurulan Fizy, bu platformları takip eden isim olmuştur.

2. Yöntem

2.1. Araştırma deseni

Ortaokul öğrencilerinin müzikal tercihlerini ve dijital platformlarda müzik dinleme alışkanlıklarını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada nicel araştırma desenlerinden betimsel model kullanılmıştır. Balcı'ya göre (2018), niceliksel araştırmaların çoğu (1) betimsel araştırmalar ve (2) nedensel ilişkileri ortaya çıkarmayı amaçlayan araştırmalar olmak üzere iki formda sınıflandırılabilir. Betimsel araştırmalar temelde "nedir" ve "ne idi"yi bulma amacındadır. Mikszka ve Elpus'a göre ise (2018), betimsel araştırma tasarımı, "belirli bir olgudaki varyasyonu gözlemlemek veya belgelemek amacıyla sistematik bilgi edinimi" olarak tanımlanmıştır.

2.2. Veri toplama araçları, verilerin analizi

Ortaokul öğrencilerinden oluşan çalışma grubuna anket yöntemi ile sorular sorularak veriler elde edilmiş olup SPSS programında betimsel istatistik yapılarak analiz edilmiştir. Betimsel istatistik genelde çok sayıda birimden elde edilen verileri özetlemeyi, verileri niteliklerine göre ayırmayı amaçlar (Büyüköztürk, 1993 akt. Balcı, 2018).

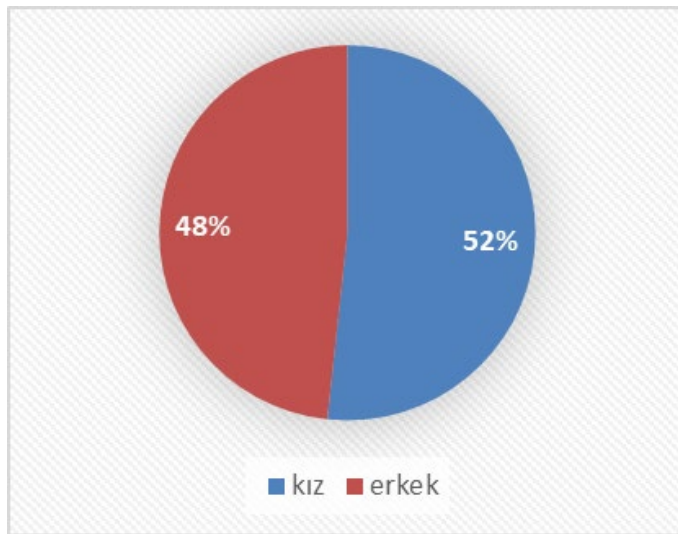
Çalışmanın gerçekleştirilmesi için gerekli kurumlardan izin alınmış olup, katılımcılar çalışma öncesi bilgilendirilmiş ve gönüllülük esas alınarak çalışmaya dahil edilmiştir. Araştırma süresi boyunca katılımcılar hiçbir şekilde yönlendirilmemiş ve çalışma etiği açısından katılımcıların isimleri çalışmada kullanılmamıştır.

2.3. Çalışma grubu

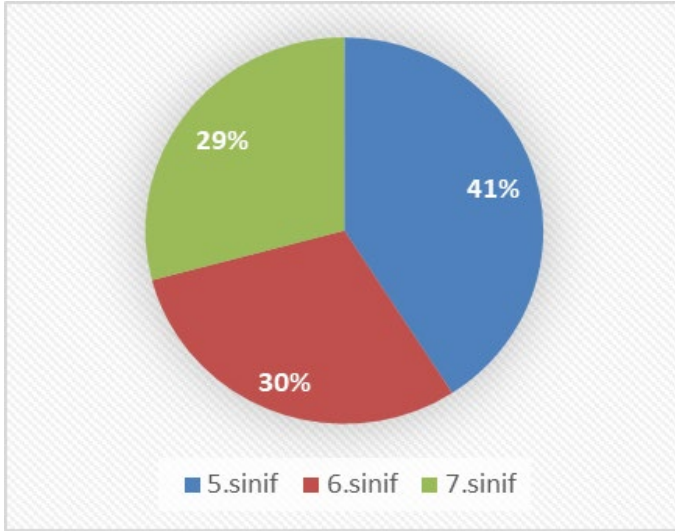
Araştırmanın çalışma grubunu Antalya ilindeki bir özel okulda öğrenim gören ve bu okulda müzik dersi alan ortaokul öğrencileri oluşturmaktadır. Aşağıdaki tabloda çalışma grubunun sınıf ve cinsiyet bilgilerine ait kişisel bilgilere yer verilmiştir.

Grafik 1

Ortaokul Öğrencilerinin Cinsiyet Dağılımları



Grafik 1'e göre araştırmaya katılan ortaokul 5,6 ve 7. Sınıf öğrencilerinin %52'si kızlardan, %48'i erkeklerden oluşmaktadır.

Grafik 2*Ortaokul Öğrencilerinin Sınıf Düzeyleri*

Grafik 2’de görüldüğü üzere, 5 sınıf düzeyinde toplam 94 öğrenci, 6.sınıf düzeyinde 69 ve 7 sınıf düzeyinde 67 öğrenci olmak üzere araştırmaya toplamda 230 öğrenci katılım göstermiştir.

Araştırmanın yürütüldüğü özel okulun ortaokul kademesinde müzik dersleri haftada 1 saat olup, bu derste öğrenciler belirli branşlara ayrılmaktadır. Öğrenciler, istekleri ve fiziksel özelliklerine göre yapılan kulak tarama testi sonrasında hangi alanda eğitim alacaklarına karar verilir. Haftada 1 saatlik müzik dersinde, her öğrenci kendisi için belirlenmiş olan alan dersine katılır. Okulda toplam 7 farklı alanda eğitim verilmektedir: piyano, keman, çello, gitar, yan flüt, bateri ve koro. Bu ders saatlerinde toplu çalışma yapılmaz ve her öğrenci, yerleştiği enstrümanın müfredatına göre ilerler.

3. Bulgular

Bu bölümde, araştırmanın problemine ilişkin verilerin istatistiksel olarak çözümlenmesi ile elde edilen bulgulara ve bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmiştir. Anket soruları ve sorulara verilen yanıtlar tablolaştırılarak sunulmuştur.

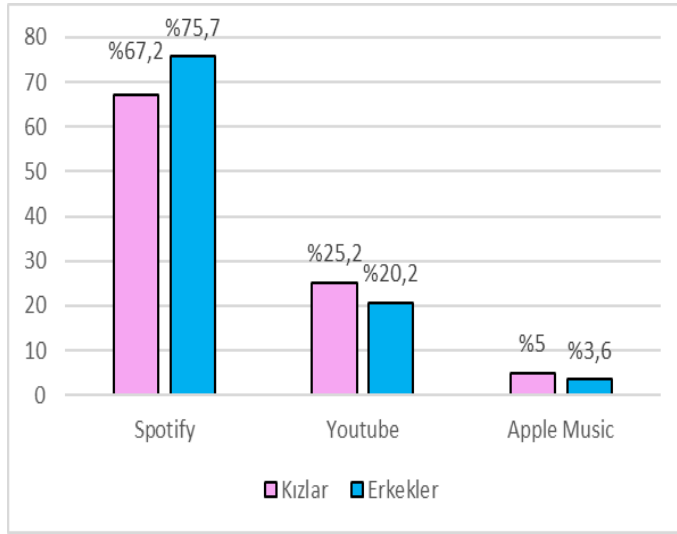
3.1. Tercih edilen dijital müzik dinleme platformları

“Ortaokul öğrencilerinin tercih ettikleri dijital müzik platformları nelerdir?” sorusuna öğrencilerin vermiş olduğu yanıtlar aşağıda önce tablo halinde sonrasında grafik halinde verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 1*Ortaokul Öğrencilerinin Tercih Ettikleri Dijital Müzik Platformları*

Dijital platformlar	f	%
Spotify	164	71,3
Youtube	53	23,0
Apple Müzik	10	4,3
Diğer	3	1,3

Tablo 1’de görüldüğü üzere, ortaokul öğrencilerinin %71,3’ü Spotify’ı, %23’ü Youtube, %4,3’ü ise Apple Music’i dijital müzik dinleme platformu olarak tercih ettiklerini belirtmişlerdir. %1’lik kısımda ise verilen yanıtlar arasında Fizy platformu yer almaktadır.

Grafik 3*Müzik Dinleme Platformu Tercih Cinsiyete Göre Dağılım*

Cinsiyete göre elde edilen verilerde, Erkek öğrencilerin %75,7'si Spotify platformundan müzik dinlerken kızların %67,2'si tercih etmektedir. Kız öğrencilerin %25,2'si Youtube'u tercih ederken, erkeklerin %20,2'si tercih etmektedir. Apple Music ise kız öğrencilerin %5'i tarafından tercih edilirken erkek öğrencilerin %3,6'sı tarafından tercih edilmektedir. Grafikten elde edilen veriler doğrultusunda kız ve erkek öğrencilerin birbirine yakın tercihler yaptığını söylemek mümkündür.

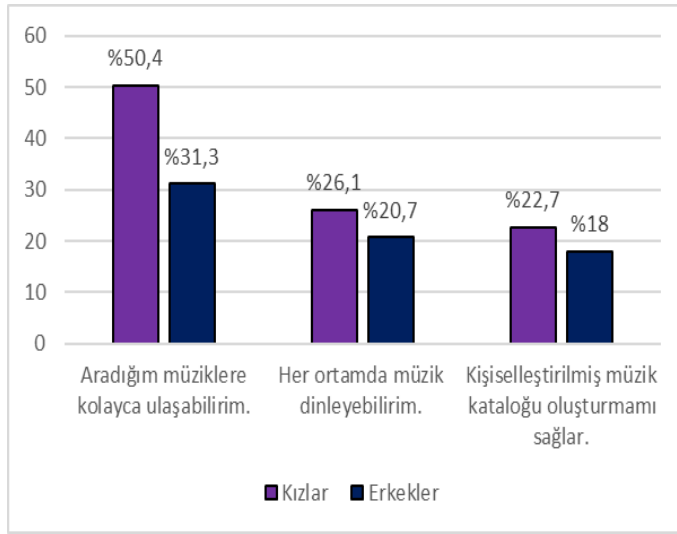
3.2. Dijital müzik dinleme platformlarının tercih edilme nedenleri

“Neden dijital müzik dinleme platformlarını tercih ediyorsunuz?” sorusuna öğrencilerin vermiş oldukları yanıtlar aşağıda önce tablo daha sonrasında grafik olarak verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 2*Müzik Dinleme Platformlarını Tercih Etme Nedenleri*

	f	%
Aradığım müziklere kolayca ulaşabilirim.	128	55,7
Her ortamda müzik dinleyebilirim.	54	23,5
Kişiselleştirilmiş müzik kataloğu oluşturmamı sağlar.	47	20,4
Diğer	1	0,4
Toplam	230	100

Ortaokul öğrencilerinin neden dijital müzik dinleme platformlarını tercih ettiklerine bakıldığında %55,7'lik çoğunluğun aradığı müziklere kolayca ulaşabildiği için dijital müzik dinleme platformunu tercih ettikleri, %23,5'lik kesimin her ortamda müzik dinleyebildiği için ve %20,4'lük kısmın ise kişiselleştirilmiş müzik kataloğu oluşturmamı sağladığı için tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

Grafik 4*Dijital Müzik Dinleme Platformlarını Tercih Etme Nedenleri Cinsiyet Dağılımı*

Cinsiyete göre elde edilen veriler doğrultusunda dijital müzik dinleme platformlarını tercih etme nedenlerine kız öğrencilerin %50,4'ü "aradığım müziklere kolayca ulaşabilirim" yanıtını verirken erkeklerin %31,3'ü aradığı müziklere kolayca ulaşabildiğini ifade etmişlerdir. Kız öğrencilerin %26,1'i "her ortamda müzik dinleyebilirim" yanıtını verirken erkek öğrencilerin %20,7'si her ortamda müzik dinleyebilirim yanıtını vermiştir. Kız öğrencilerin %22,7'si "kişiselleştirilmiş müzik kataloğu oluşturmamı sağlar" yanıtını verirken erkek öğrencilerin %18'i bu yanıtı vermiştir. Verilen yanıtlardan da anlaşılacağı üzere öğrencilerin en çok tercih etmiş olduğu müzik dinleme platformu Spotify, öğrencilerin aradıkları müziklere kolayca ulaşabildikleri ve aradıkları her müziği kolayca bulabildikleri için tercih edildiği düşünülmektedir.

3.3. Dijital platformlardan dinledikleri müzik türleri

"Dijital müzik dinleme platformlarından en çok hangi müzik türünü tercih ediyorsunuz?" sorusuna öğrencilerin vermiş oldukları yanıtlar aşağıda önce tablo daha sonrasında grafik olarak verilmiş ve yorumlanmıştır.

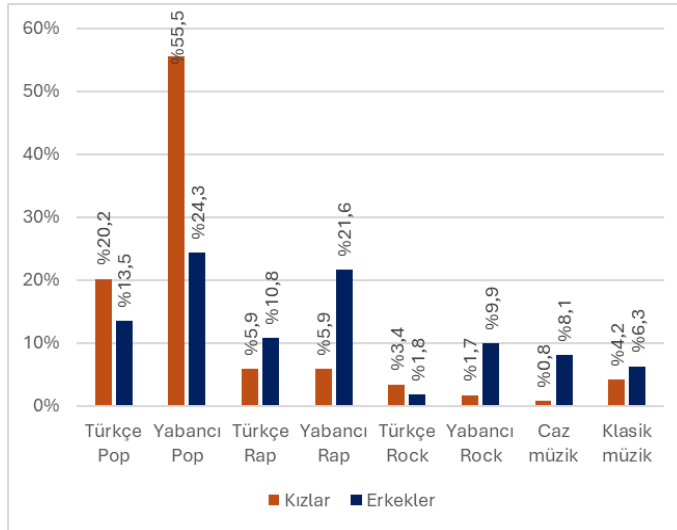
Tablo 3*Ortaokul Öğrencilerinin Dijital Müzik Dinleme Platformlarında Dinledikleri Müzik Türleri*

Müzik Türleri	f	%
Türkçe Pop	39	17,0
Yabancı Pop	93	40,4
Türkçe Rap	19	8,3
Yabancı Rap	31	13,5
Türkçe Rock	6	2,6
Yabancı Rock	13	5,7
Caz Müzik	10	4,3
Türk Halk Müziği	1	0,4
Klasik Müzik	12	5,2
Diğer	6	2,6
Toplam	230	100

Ortaokul öğrencilerinin en çok hangi müzik türünü tercih ettiğine bakıldığında; %40,4'ü Yabancı Pop, %17'si Türkçe Pop, %13,5'i Yabancı Rap, %8,3'ü Türkçe Rap, %5,7'si Yabancı Rock, %5,2'si Klasik Müzik, %2,6'sı Türkçe Rock ve %3'lük bir kısmı da "diğer" müzikleri tercih etmiştir. Diğer tercih edilen müzikler arasında Alternatif Rock, Punk, Elektro Müzik ve Arabesk müzik yanıtları yer almaktadır. Günümüzde sosyal medya araçlarının artması ve kolay ulaşılabilirliğinin olması ve bu sosyal medya platformlarında pop müziklerin etkisinin fazla olması nedeni ile en çok tercih edilen müzik türünün yabancı pop müzik olduğu düşünülmektedir.

Grafik 5

Dijital Müzik Dinleme Platformlarında Dinlediği Müzik Türleri Cinsiyet Dağılımı



Cinsiyete göre grafik dağılımına bakıldığında; kız öğrencilerin de erkek öğrencilerin de en çok dinledikleri müzik türü yabancı pop müzik olmuştur. Ancak kız öğrencilerin %55,5'i yabancı pop müzik türünü dinlediklerini belirtirken erkek öğrencilerin %24,3'ü bu müzik türünü dinlediklerini ifade etmişlerdir. Kız ve erkek öğrencilerin yabancı pop müzik türünü dinleme oranları arasında anlamlı fark tespit edilmiştir. Kız öğrencilerin Yabancı pop müzikten sonra en çok tercih ettikleri müzik türü %20,2 oranla Türkçe pop iken erkek öğrencilerin %21,6 oranla Yabancı rap müzik olmuştur. Erkek öğrencilerin müzik tercihlerini %10,8 ile Türkçe rap müzik takip ederken kız öğrencilerin %5,9 'u Türkçe ve yabancı rap müzik olmuştur. Grafik doğrultusunda kız öğrenciler tarafından en az tercih edilen müzik türü Caz müzik iken erkek öğrenciler tarafından en az tercih edilen müzik türü ise Türkçe Rock müzik olmuştur.

3.4. Dijital müzik dinleme platformlarında müzik dinleme sıklıkları

"Hangi sıklıkta dijital platformlarda müzik dinlersiniz?" ve "Dijital platformlarda müzik dinlemeye ayırdığınız vakit ortalama ne kadardır?" sorusuna öğrencilerin vermiş oldukları yanıtlar aşağıda önce tablo daha sonrasında grafik olarak verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 4

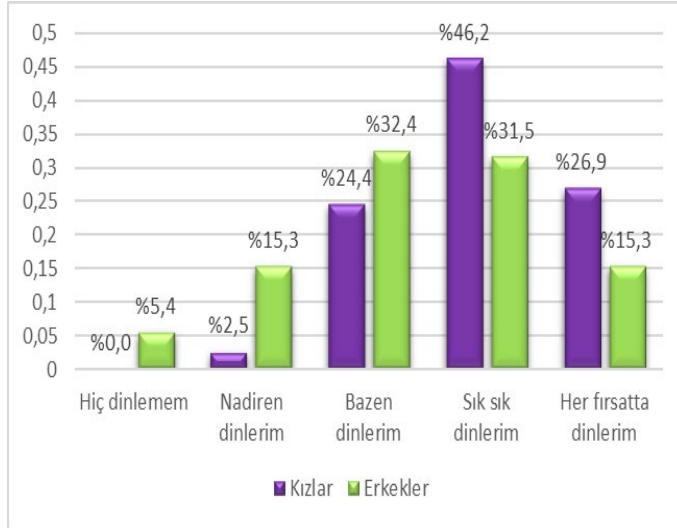
Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dinleme Sıklıkları

	f	%
Hiç dinlemem.	6	2,6
Nadiren dinlerim.	20	8,7
Bazen dinlerim.	65	28,3
Sık sık dinlerim	90	39,1
Her fırsatta dinlerim	49	21,3
Toplam	230	100

Ortaokul öğrencilerinin müzik dinleme sıklıklarına bakıldığında; %39'u sık sık müzik dinlediklerini, %28,3'ü bazen dinlediklerini, %21,3'ü her fırsatta dinlediklerini, %2,6'sı ise hiç müzik dinlemediklerini belirtmişlerdir.

Grafik 6

Müzik Dinleme Sıklıkları Cinsiyet Dağılımı



Cinsiyete göre müzik dinleme sıklıklarına bakıldığında; kız öğrencilerin %46,2'si "sık sık müzik dinlerim" yanıtını verirken, erkek öğrencilerin %31,5'i bu yanıtı vermiştir. Kız öğrenciler ile erkek öğrencilerin müzik dinleme sıklıkları arasında anlamlı bir fark tespit edilmiştir. Erkek öğrencilerin %32,4'ü "bazen dinlerim" yanıtını verirken, kız öğrencilerin %24,4'ü "bazen dinlerim" şeklinde yanıt vermiştir. Kız öğrenciler %26,9 oranında "her fırsatta dinlerim" yanıtını verirken erkek öğrencilerin %15,3'ü her fırsatta müzik dinlediğini ifade etmiştir.

3.5. Müzik dinledikleri ortam

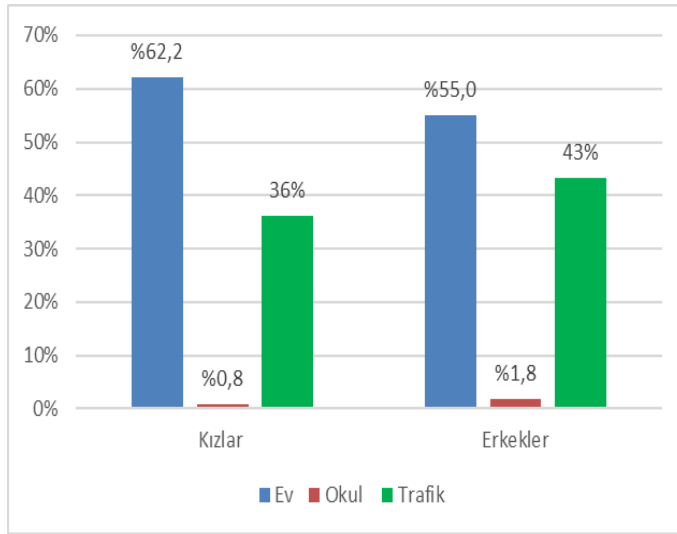
"En çok hangi ortamdayken dijital platformlardan müzik dinlersiniz?" sorusuna öğrencilerin vermiş oldukları yanıtlar aşağıda önce tablo daha sonrasında grafik olarak verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 5

Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dinledikleri Ortamlar

Ortamlar	f	%
Ev	135	58,7
Okul	1	0,4
Trafik	91	39,6
Diğer	3	1,3
Toplam	230	100

Ortaokul öğrencilerinin en çok hangi ortamda müzik dinlediklerine bakıldığında; %58,7'si evde müzik dinlediklerini, %39,6'sı trafikte, %1,3'ü diğer ortamlarda ve 0,4'ü ise okulda dinlediklerini belirtmişlerdir. Diğer ortamda müzik dinlediklerini tercih eden öğrencilerinin %1,3'ünün verdiği yanıtlar ise spor yaparken müzik dinlemeyi tercih ettikleri yönünde olmuştur. Ortaokul öğrencilerinin günün büyük çoğunluğunun okul ortamında geçmesi ve bu süre boyunca medya araçlarını kullanamadıkları için en fazla müzik dinleme ortamının ev olduğu düşünülmektedir.

Grafik 7*Müzik Dinledikleri Ortamlar Cinsiyet Dağılımı*

Ortaokul öğrencilerinin müzik dinledikleri ortamların cinsiyet dağılımına bakıldığında; kız öğrencilerin %62,2'si evde dinlediklerini belirtirken, erkek öğrencilerin %55'i evde müzik dinlediklerini belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin %43'ü en çok trafikte müzik dinlediklerini belirtirken, kız öğrencilerin %36'sı trafikte müzik dinlediklerini ifade etmişlerdir. Kız öğrenciler erkek öğrencilere kıyasla ev ortamında daha fazla müzik dinlerken, erkek öğrenciler ise trafikte kız öğrencilerden daha fazla müzik dinlemektedir.

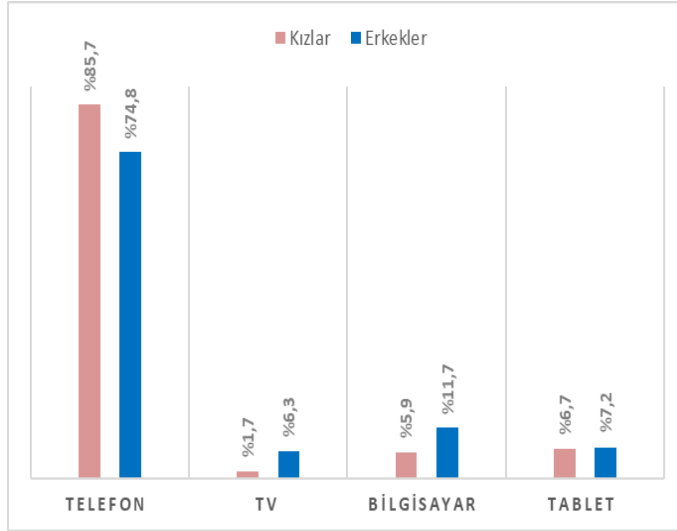
3.6. Müzik dinleme araçları

Araştırmanın altıncı alt problemi olan “Dijital müzik dinleme platformlarını aşağıdakilerden hangisi aracılığıyla kullanmayı tercih edersiniz?” sorusuna öğrencilerin vermiş oldukları yanıtlar aşağıda önce tablo daha sonrasında grafik olarak verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 6*Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dinleme Araçları*

Medya Araçları	f	%
Telefon	185	80,4
TV	9	3,9
Bilgisayar	20	8,7
Tablet	16	7

Ortaokul öğrencilerinin hangi medya aracılığı ile dijital müzik dinleme platformlarına bakıldığında; %80 gibi büyük çoğunluğun telefon aracılığı ile müzik dinlediği saptanmıştır. %9'u bilgisayardan müzik dinlediğini belirtirken %7'si tableten ve %4'ü Televizyondan müzik dinlediğini belirtmiştir. Ortaokul öğrencilerinin neredeyse tamamının aileleri ile iletişim kurma gerekçesi ile telefona sahip oldukları ve mobil cihazlardaki uygulamaların basit ve kullanışlı olması taşınabilirliği ve çevrimdışı dinleme gibi avantajlarıyla birleşmesi, dijital müzik platformlarının en çok telefonlardan tercih edilmesine sebep olduğu düşünülmektedir.

Grafik 8*Tercih Edilen Müzik Dinleme Araçları Cinsiyet Dağılımı*

Tercih edilen müzik dinleme araçlarının cinsiyete göre dağılımına bakıldığında; Kız öğrencilerin %85,7'si, erkek öğrencilerin ise %74,8'i en çok cep telefonu aracılığıyla müzik dinlediklerini belirtmişlerdir. Erkek öğrencilerin tercih ettikleri müzik dinleme aracını %11,7 oranı ile "bilgisayar" yanıtı takip ederken, kız öğrencilerin %6,7 ile "tablet" yanıtı takip etmektedir. Kız ve erkek öğrencilerin en az müzik dinlemeyi tercih ettikleri medya aracının ise "televizyon" olduğu tespit edilmiştir.

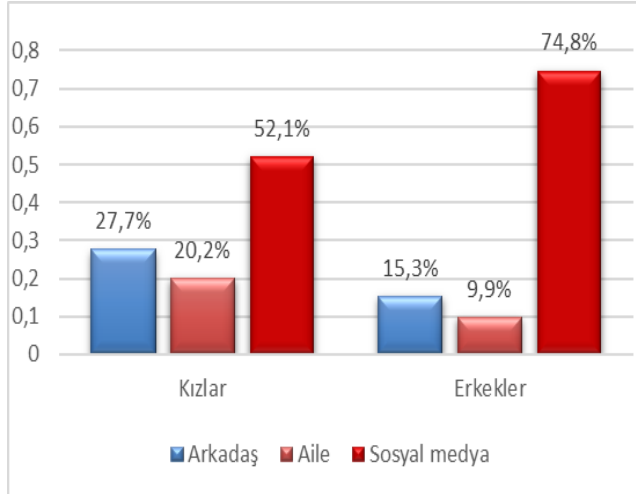
3.7. Müzik seçimini etkileyen faktörler

"Dijital müzik platformlarından müzik dinlerken en çok hangisinden etkilenirsiniz?" sorusuna öğrencilerin vermiş oldukları yanıtlar aşağıda önce tablo daha sonrasında grafik olarak verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 7*Ortaokul Öğrencilerinin Müzik Dinlerken Etkilendikleri Kişiler*

	f	%
Arkadaşımdan	50	21,7
Ailemden	35	15,2
Sosyal medyadan	145	63

Ortaokul öğrencilerinin müzik dinlerken en çok kimden etkilendiğine bakıldığında %63 gibi büyük çoğunluğun sosyal medyadan duydukları müziklerden etkilenecek müzik tercihlerini belirledikleri saptanmıştır. %22'si ise arkadaşlarında etkilendiklerini belirtirken, %15'i ise ailesinden etkilenecek müzik tercihinde bulunduğunu belirtmiştir. Ortaokul öğrencilerinin arkadaş çevrelerinden aldıkları sosyal kabul ve grup kimliği arayışıyla müzik tercihlerini belirlediği ve arkadaşlarıyla benzer müzik zevklerini paylaşarak ilişkilerini güçlendirirken aynı zamanda popüler kültür trendlerini takip etme ve yeni müzik türlerini keşfedebildiği için en çok akranlarından etkilendiği düşünülmektedir.

Grafik 9*Müzik Seçimini Etkileyen Faktörler Cinsiyet Dağılımı*

Cinsiyet dağılımına göre müzik seçimini etkileyen faktörlere bakıldığında; Erkek öğrencilerin %74,8'i, kız öğrencilerin ise %52'si sosyal medyadan etkilenecek müzik tercihlerini belirlediklerini ifade etmişlerdir. Kız öğrencilerin %27,7'si arkadaşlarından etkilenecek müzik tercihi yaptığını belirtirken erkekler ise %15,3 oranla arkadaşlarından etkilendiklerini ifade etmişlerdir. Kız öğrencilerin %20,2'si ailesinden etkilendiğini belirtirken, erkek öğrencilerin ise %9,9'u aileden etkilenecek müzik tercihi yaptıklarını belirtmişlerdir.

4. Sonuç

Araştırmadan elde edilen bulgular sonucunda, ortaokul öğrencilerinin en çok tercih ettikleri dijital müzik platformunun Spotify olduğu ve aradıkları müziklere kolayca ulaşabilme imkânı sunduğu için dijital müzik dinleme platformlarını kullandıkları sonucuna varılmıştır. Dijital müzik platformlarına yönelim, gençlerin müzik dinleme alışkanlıklarını her geçen gün değiştirmektedir. Geleneksel müzik dinleme yöntemleri yerine dijital platformların tercih edilmesi, müziğin tüketim biçiminde bir dönüşüm yaşandığını gösterir niteliktedir. Spotify'nın geniş müzik kütüphanesinin ve öneri algoritmalarının etkili bir şekilde çalışması, öğrencilerin müzik keşif deneyimlerini zenginleştirmektedir. Ortaokul öğrencilerinin en fazla dinledikleri müzik türünün Yabancı pop müzik olduğu ve dijital müzik dinleme platformlarında sık sık müzik dinledikleri sonucuna ulaşılmıştır. Yabancı pop müziğin gençler arasında popülerlik kazanmasındaki nedenlerden birinin sosyal medya olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca dinamik ve akılda kalıcı melodilerin olması bu müzik türünün çok dinlenmesinde rol oynadığını da söylemek mümkündür. Ortaokul öğrencilerinin en fazla ev ortamında müzik dinlemeyi tercih ederken aynı zamanda en çok müzik dinlemeyi tercih ettikleri medya aracının ise telefon olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Kız ve erkek öğrencilerin müzik dinlerken en çok etkilendikleri faktör sosyal medya ve arkadaş çevresinden oluşmaktadır. Bu çalışma sonucunda ergenlerin teknoloji ve kitle medyası ile güçlü bir ilişki içinde oldukları ve tercih ettikleri müzik türü olan popüler müziği bu araçlar vasıtasıyla dinledikleridir. Bu durum aynı zamanda medyanın müzik üzerindeki etkisini yeniden doğrular. Bununla birlikte okul müzik eğitiminde birincil kaynağın müzik dersleri olması doğrultusunda öğrencilerin ilgi alanlarına göre ders planlamalarının yeniden değerlendirilmesi gerekliliğine vurgu yapabiliriz. Bu bağlamda müzik öğretmenlerinin de popüler müzik türleri hakkında kapsamlı literatüre sahip olması bir sorumluluk haline gelebilir.

Bu araştırmadan elde edilen bulguların, sosyoekonomik faktörler ışığında değerlendirilip örneklem grubu genişletilerek bir devlet okulunda da tekrarlanması, müzik eğitimi üzerindeki etkileri daha kapsamlı bir şekilde incelememize olanak tanıyacaktır. Bu tür bir genişletilmiş analiz, müzik eğitime dair daha derinlemesine çıkarımlar yapılmasını sağlayarak, alandaki yaklaşımlara katkıda bulunacaktır. Bu bağlamda araştırma, sonraki yapılacak çalışmalara ışık tutar niteliktedir.

Kaynakça

- Balcı, A. (2018). Sosyal bilimlerde araştırma yöntem, teknik ve ilkeler. *Pegem Atıf İndeksi*, 001-398.
- Burland, K., & Davidson, J. W. (2001). Investigating social processes in group musical composition. *Research Studies in Music Education*, 16(1), 46-56.
- Campbell, P. S., Connell, C., & Beegle, A. (2007). Adolescents' expressed meanings of music in and out of school. *Journal of Research in Music Education*, 55(3), 220-236.
- Crozier, W. R. (1997). Music and social influence. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), *The social psychology of music* (pp. 67-83). Oxford University Press.
- Erdal, B. (2009). *Müzik türlerinin tercih edilmesinde kişilik özellikleri ve beğeni ilişkisi* [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Erdem, C. (2011). Ergenin müzik ile iletişimi. *Türk Pediatri Arşivi*, 46(11).
- Ergün, E. (2016). Türkiye'de kullanılan online müzik platformları: Spotify örneği. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 6(2), 114-118.
- Green, L. (2017). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Routledge.
- Hargreaves, D. J. (1982). The development of aesthetic reactions to music. *Psychology of Music*, 10(2), 51-54.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (Eds.). (1997). *The social psychology of music*. Oxford University Press.
- Haupt, J. (2012). Spotify. *Notes*, 69(1), 132-138.
- Kuyucu, M. (2020). Dijital ve geleneksel medyanın z kuşağının müzik dinleme alışkanlıklarına olan etkisi. *Ispac 4th International Conference On Social Sciences & Humanities*, s.182-195.
- LeBlanc, A. (1980). Outline of a proposed model of sources of variation in musical taste. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 63, 29-34.
- LeBlanc, A. (1991). Müzik tercihi araştırmasında bazı cevaplanmamış sorular. *Müzik Eğitime Katkıları*, 66-73.
- Luckman, S. (2008). Music and the internet: Filesharing, the iPod revolution and the industry of the future. In S. Homan & T. Mitchell (Eds.), *Sounds of then, sounds of now: Popular music in Australia* (pp. 181-198). ACYS Publishing.
- Miksza, P. (2012). The Development of a Measure of Self-Regulated Practice Behavior for Beginning and Intermediate Instrumental Music Students. *Journal of Research in Music Education*, 59, 321- 338.
- Miksza, P., & Elpus, K. (2018). *Design and analysis for quantitative research in music education*. Oxford University Press.
- North, A., & Hargreaves, D. (2008). *The social and applied psychology of music*. OUP Oxford.
- Özmenteş, G. (2017). *Müzikte gelişim ve öğrenme: Kuram, model ve yaklaşımlar*. Lap Lambert Academic Publishing.
- Price, H. E. (1986). A proposed glossary for use in affective response literature in music. *Journal of Research in Music Education*, 34(3), 151-159.
- Regelski, T. A. (2005). Music and Music Education: Theory and praxis for 'making a difference'. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 7-27.

- Robinson, L., & Halle, D. (2002). Digitization, the Internet, and the Arts: eBay, Napster, SAG, and e-Books. *Qualitative sociology*, 25, 359-383.
- Sawyer, R. K. (2006). The new science of learning. In R. K. Sawyer (Ed.), *The Cambridge handbook of the learning sciences* (pp. 1-18). Cambridge University Press.
- Şenel, O. (2013). *Müzik algısı, müzik tercihi ve sosyal kimlik bağlamında müzikte önyargı ve kalıpyargı* [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.
- Yağışan, N. (2013). Üniversite öğrencilerinin müzik tercihleri ve saldırganlıkla ilişkisi. *SED-Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 96-113.
- Zillmann, D., & Gan, S. (1997). Musical taste in adolescence. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), *The social psychology of music* (pp. 161-187). Oxford University Press.

Makale Bilgi Formu

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zeka Bildirimi: Bu çalışmada, metinlerin ilk taslağının oluşturulması, dil ve anlatımın geliştirilmesi amacıyla yabancı kaynakların Türkçe'ye çevrilmesi ve teknik ifadelerin sadeleştirilmesi amacıyla OpenAI tarafından geliştirilen ChatGPT adlı yapay zekâ modeli sınırlı ölçüde kullanılmıştır. Ancak, tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilmiş, bilimsel ve etik sorumluluk tamamen yazar tarafından üstlenilmiştir. ChatGPT yalnızca yardımcı bir araç olarak kullanılmış, veri analizi, sonuç yorumlama ve bilimsel katkı aşamalarında yapay zekâya başvurulmamıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Özel Gereksinimli Bireyler için Müzik Eğitimi Programlarının Geliştirilmesinde Kullanılan Farklılaştırılmış Öğretim Teknikleri Üzerine Kuramsal Bir İnceleme

A Theoretical Examination of Differentiated Instruction Techniques Employed in the Development of Music Education Programs for Individuals with Special Needs

Sinem Miraç Öztürk 

Bayburt Üniversitesi, Müzik Bölümü,
Bayburt, Türkiye,
sinemozturk@bayburt.edu.tr,
ror.org/050ed7z50



Geliş Tarihi/Received: 02.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 12.04.2025
Yayınlanma Tarihi/ Available Online:
17.04.2025

Öz: Bu araştırma, özel gereksinimli bireyler için geliştirilen müzik eğitimi programlarında farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının kuramsal temellerini ve uygulama ilkelerini incelemektedir. Literatürde, müzik eğitiminin özel gereksinimli bireylerin duyuşsal, sosyal ve bilişsel becerilerine ciddi katkılar sunduğunu gösteren çok sayıda bulgu bulunmaktadır. Ancak geleneksel öğretim yöntemleri, bu öğrencilerin farklı öğrenme gereksinimlerini karşılamakta yeterli olamayabilmektedir. Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımı, öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyleri, ilgi alanları ve öğrenme stillerini dikkate alarak içerik, süreç ve ürün boyutlarında kapsamlı uyarlamalar yapılmasını önermektedir. Böylece kapsayıcı ve bireysel potansiyeli destekleyen bir müzik eğitimi ortamı oluşturulabilmektedir. Araştırmanın bulguları, ritim ve melodi gibi temel müziksel öğelerin iletişim, motivasyon ve özgüven üzerinde olumlu etkilerinin bulunduğunu doğrulamaktadır. Teknoloji destekli materyaller ve öğretmen, aile ile uzman iş birliği, farklılaştırılmış müzik eğitimi uygulamalarının başarısını artıran temel etmenler arasında gösterilmektedir. Özellikle öğrenme stillerinin müziksel etkinliklere uyarlanması, görsel, işitsel veya dokunsal uyarıların önemini daha belirgin hâle getirerek çeşitli engel gruplarındaki öğrencilerin derse katılımını kolaylaştırmaktadır. Bu durum, müzik eğitiminin kişiye özgü etkileyici gücünü somut biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, farklılaştırılmış öğretimin müzik eğitimiyle bütünleştirilmesinin özel gereksinimli bireylerin eğitimde fırsat eşitliğine erişimleri ve toplumsal yaşama etkin biçimde katılmaları açısından önemli bir fırsat sunduğu ortaya konmaktadır. Bu nedenle, gelecekteki araştırmaların kuramsal altyapıyı deneysel bulgularla zenginleştirilmesi ve çeşitli yetersizlik gruplarını kapsayan kapsamlı çalışmalar yürütmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Özel Gereksinimli Bireyler, Farklılaştırılmış Öğretim, Müzik Eğitimi, Bireyselleştirilmiş Eğitim Programı

Abstract: This study examines the theoretical foundations and practical principles of a differentiated instruction approach applied in music education programs tailored for individuals with special needs. The literature presents numerous findings demonstrating that music education provides substantial benefits to the affective, social, and cognitive skills of learners with special needs. However, traditional teaching methods may prove insufficient for meeting the diverse learning requirements of these students. The differentiated instruction approach suggests comprehensive modifications in content, process, and product by considering students' readiness levels, interests, and learning styles. In doing so, an inclusive music education environment that supports individual potential can be established. The findings of this research confirm that essential musical elements, such as rhythm and melody, exert positive influences on communication, motivation, and self-confidence. Technology-enhanced materials and collaboration among teachers, families, and specialists are identified as key factors in the success of differentiated music education practices. Particularly, the alignment of learning styles with musical activities underscores the importance of visual, auditory, or tactile stimuli, thereby facilitating class participation for students in various disability groups. This outcome vividly illustrates the distinct and powerful influence of music education. Consequently, the integration of differentiated instruction with music education is highlighted as a crucial opportunity for individuals with special needs to gain equitable access to education and actively engage in social life. Therefore, future research should enrich the theoretical basis with empirical data and undertake comprehensive studies involving different disability groups.

Keywords: Individuals with Special Needs, Differentiated Instruction, Music Education, Individualized Education Program (IEP)

Extended Abstract

This study provides a theoretical exploration of differentiated instruction techniques applied in the design and development of music education programs for individuals with special needs. It builds upon the growing body of literature that underscores the significance of music education in improving affective, social, and cognitive skills among learners who have diverse and often unique challenges. Traditional teaching approaches, which often rely on standardized methods of instruction, have been shown to be insufficient when addressing the broad spectrum of needs presented by students with varying types of disabilities. As a result, educators and researchers have increasingly turned to differentiated instruction, a pedagogical approach that adapts content, process, product, and learning environments to align with students' distinct readiness levels, interests, and learning styles. In doing so, differentiated instruction broadens the possibilities for students to engage in meaningful, personalized learning experiences that enrich their development in core musical skills, while simultaneously fostering essential social and emotional competencies.

This research draws on theoretical models suggesting that music education, when adapted to individual needs, has the potential to offer more inclusive and equitable learning environments for students with special needs. Scholars have indicated that integrating rhythm, melody, harmony, and movement-based activities can create a powerful medium for communication, self-expression, and collaboration. The approach of differentiated instruction aligns with Gardner's multiple intelligences framework by allowing music educators to tailor instruction so that each learner's strongest intelligences are utilized. This method is particularly valuable in classes comprising students with a variety of impairments (visual, auditory, physical, cognitive, or otherwise), as it permits the reconfiguration of lesson content and pedagogical strategies to accommodate learners' physical and cognitive abilities. By doing so, every student receives a level of challenge that is neither too extensive nor too minimal, thus promoting sustained motivation and the sense of achievement that stems from making steady progress.

Key findings in the existing literature highlight that learners with special needs often respond favorably when instruction is rooted in multiple sensory modalities, thus reinforcing the importance of differentiated tactics. For instance, individuals with hearing impairments benefit when visual cues such as hand signals or colored lights are paired with musical rhythms. Students with visual impairments are reported to develop higher self-confidence and stronger listening abilities when supported by tactile representations of musical notation or technology-enabled audio feedback systems. Furthermore, learners with physical disabilities can more effectively participate in rhythm-based or melodic instruction when accessible instruments and adaptive technologies are integrated into the curriculum. In many cases, smaller group activities, or carefully structured one-on-one sessions, bolster students' musical understanding and mastery. Such strategies reduce potential stress, allow for closer individualized feedback, and offer a supportive space for learners to experiment with diverse aspects of musical performance and comprehension. Among the most frequently cited advantages of this approach is its capacity to enhance students' sense of autonomy and engagement. When the instruction is adapted to reflect each learner's interests and capacities, students often display higher levels of enthusiasm, curiosity, and willingness to collaborate. A differentiated classroom encourages peer interaction through structured group work, musical ensembles, or choir activities where students with varied abilities can unite around a shared musical goal. These collaborative settings help foster empathy, communication, and social connectedness, outcomes that extend well beyond the music classroom. Moreover, continuous feedback loops inherent in differentiated instruction, aided by technology and close cooperation between teachers, specialists, and families, create an environment that prioritizes student growth and recognizes incremental progress. This emphasis on growth, rather than a narrow focus on standardized achievement criteria, is particularly critical for learners whose disabilities might prevent them from thriving under traditional assessment modes.

Implementation, however, is not without challenges. Reports consistently note that overcrowded classrooms, insufficient teacher training, and lack of specialized equipment can hinder the capacity to adopt differentiated instruction effectively. Some educators might find it challenging to manage multiple individualized plans, while simultaneously cultivating an inclusive learning atmosphere. Collaboration among all stakeholders-teachers, administrators, parents, therapists, and other professionals-has emerged as essential for overcoming these obstacles. Such cooperation ensures that the educational goals set for each learner are realistic, properly aligned with their developmental profile, and supported by the appropriate interventions and resources. Furthermore, an ongoing process of teacher education and professional development remains crucial. Workshops, seminars, and targeted training sessions can increase educators' expertise in both special education needs and music pedagogy, thereby equipping them with a broader repertoire of evidence-based strategies.

Overall, the theoretical analysis presented herein indicates that differentiated instruction holds significant promise for enhancing music education programs designed for individuals with special needs. By thoughtfully adapting lesson content, instructional processes, performance products, and the learning environment, educators can provide meaningful, impactful experiences that foster not only musical proficiency but also social-emotional well-being. The findings suggest that music education, when delivered through a differentiated lens, offers a path toward greater inclusivity and recognition of the diverse strengths learners bring to the classroom. Future investigations would benefit from more extensive empirical validation, including controlled studies and longitudinal assessments, to better substantiate how these techniques affect long-term developmental outcomes. Nonetheless, existing theoretical and practical insights already reveal the transformative potential of differentiated instruction in unlocking musical expression, nurturing self-confidence, and promoting active participation in communal learning for students with special needs.

1. Giriş

Özel gereksinimli bireylerin eğitim-öğretim sürecine etkin biçimde katılım sağlamaları ve bilişsel, duyuşsal ile psikomotor becerilerini geliştirmeleri, çağdaş eğitim anlayışının öncelikli hedeflerinden biridir. Müzik eğitimi, bu hedefin gerçekleştirilebilmesi açısından önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir. Literatürde müzik eğitiminin bireylerin duygu, düşünce ve davranışlarına olumlu katkı sunduğuna yönelik çok sayıda bulgu bulunmaktadır (Burak vd., 2022; Kurtaslan & Güleken, 2024). Ancak özel gereksinimli bireyler için geliştirilen müzik eğitimi uygulamaları, genellikle geleneksel yaklaşımlar çerçevesinde şekillenmekte ve her bir bireyin farklı öğrenme gereksinimlerine yeterince cevap verememektedir. Bu bağlamda, farklılaştırılmış öğretim tekniklerinin müzik eğitimi alanına uyarlanması, özel gereksinimli bireylerin öğrenme potansiyellerini en üst düzeye çıkarmak amacıyla giderek daha fazla önem kazanmaktadır.

Farklılaştırılmış öğretim, öğrencilerin bireysel farklılıklarını gözetererek öğrenme-öğretme süreçlerini düzenlemeyi amaçlayan bütüncül bir yaklaşımı ifade etmektedir (Tomlinson, 2014). Söz konusu yaklaşım, içeriğin, sürecin, ürünün ve öğrenme ortamının öğrenenlerin hazırbulunuşluk düzeyleri, ilgi alanları ve öğrenme stillerine göre uyarlanmasını gerektirir. Bu doğrultuda, müzik eğitiminin planlama, uygulama ve değerlendirme aşamalarında farklılaştırma yapılması, özel gereksinimli bireylerin eğitimde fırsat eşitliğinden yararlanmalarına ve müzik yoluyla kişisel, sosyal ve akademik gelişimlerinin desteklenmesine katkı sunabilir.

1.1. Araştırmanın amacı ve önemi

Bu araştırmanın temel amacı, özel gereksinimli bireyler için müzik eğitimi programlarının geliştirilmesinde kullanılan farklılaştırılmış öğretim tekniklerini kuramsal bir çerçevede inceleyerek söz konusu tekniklerin etkililiğini, avantajlarını ve sınırlılıklarını değerlendirmektir. Böylece özel gereksinimli bireylerin müzik eğitimine erişim olanaklarının artırılması ve öğretim süreçlerinin

bireylerin farklı ihtiyaçlarına göre şekillendirilmesi yönünde bir katkı sağlanması hedeflenmektedir. Özel gereksinimli bireylerin eğitiminde farklılaştırılmış öğretimin önemine ilişkin literatürde giderek artan araştırmalar, bu yaklaşımın bireylerin öğrenmeye yönelik motivasyonunu, akademik başarısını ve sosyal etkileşimini olumlu yönde etkilediğini göstermektedir (Muksalmina vd, 2024; Rahimi, 2023). Ancak müzik eğitimi alanında farklılaştırılmış öğretim uygulamalarına dair kapsamlı kuramsal analizlerin sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle, gerçekleştirilecek olan bu çalışma, alan yazına teorik bir katkı sunmayı ve uygulayıcılara yol gösterici nitelikte öneriler geliştirmeyi amaçlamaktadır.

1.2. Problem durumu ve araştırma soruları

Özel gereksinimli bireylere yönelik eğitim politikalarının geliştirilmesiyle birlikte, eğitim ortamlarında bireysel farklılıklara yanıt veren program ve uygulamalara duyulan ihtiyaç daha belirgin hale gelmiştir. Özellikle müzik eğitimi bağlamında, özel gereksinimli öğrencilerin ilgi, yetenek ve gereksinimlerine uyum sağlayacak programların tasarlanması ve uygulanması önem taşımaktadır. Ancak geleneksel müzik eğitimi yaklaşımlarının, bu bireylerin öğrenme süreçlerinde farklılık gösteren gereksinimlerini tam anlamıyla karşılayamadığı düşünülmektedir. Bu çerçevede araştırmanın problem cümlesi şu şekilde ifade edilebilir:

“Özel gereksinimli bireyler için geliştirilen müzik eğitimi programlarında farklılaştırılmış öğretim tekniklerinin kuramsal temelleri, uygulama ilkeleri ve bunların etkililiği nasıl değerlendirilebilir?”

Bu problem cümlesine bağlı olarak aşağıdaki alt araştırma soruları oluşturulmuştur:

1. Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının temel ilkeleri ve bileşenleri nelerdir?
2. Özel gereksinimli bireylerin müzik eğitiminde farklılaştırılmış öğretim tekniklerinin kullanıma düzeyi ve biçimi nasıldır?
3. Farklılaştırılmış öğretim tekniklerinin, özel gereksinimli bireylerin müzik eğitimine yönelik hazırbulunuşluk, ilgi ve öğrenme stilleri açısından sağladığı faydalar nelerdir?
4. Farklılaştırılmış öğretim uygulamalarının müzik eğitimi bağlamında karşılaşılan güçlükleri ve sınırlılıkları nelerdir?
5. Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının özel gereksinimli bireyler için müzik eğitimi programlarına entegrasyonunu kolaylaştıracak öneriler ve stratejiler nelerdir?

1.3. Sınırlılıklar ve varsayımlar

Bu araştırmanın kapsamı, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımlarının kuramsal temelde incelenmesi ve müzik eğitimi alanında uygulanmasına dair literatürdeki bulguların sentezlenmesi ile sınırlıdır. Uygulamalı çalışmalar ve ampirik veri toplama süreçleri bu araştırmanın kapsamına dâhil edilmemiştir. Dolayısıyla bu çalışma, kuramsal bir çerçeve sunmayı amaçlamakta olup uygulamalı araştırmalar için bir temel oluşturmayı hedeflemektedir. Araştırmanın temel varsayımları şunlardır:

1. Literatürde yer alan kuramsal ve ampirik çalışmalar, farklılaştırılmış öğretimin özel gereksinimli bireyler için müzik eğitimi alanındaki etkilerini anlamada yeterli ve güvenilir veriler sunmaktadır.
2. Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımı, öğrenme sürecinde bireysel farklılıklara etkin biçimde yanıt vererek akademik, sosyal ve duyuşsal açıdan olumlu çıktıların elde edilmesini mümkün kılmaktadır.
3. Özel gereksinimli bireylerin müzik eğitiminde farklılaştırılmış öğretim uygulamalarına yönelik ihtiyaç, farklı engel gruplarının gereksinimleri ve özellikleri doğrultusunda çeşitlilik göstermektedir.

2. Yöntem ve Kuramsal Temel

Bu çalışma, literatür taramasına dayalı nitel bir araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımı ve özel gereksinimli bireylere yönelik müzik eğitimi konularında ulusal ve uluslararası yazındaki temel kuramsal ve ampirik çalışmalar incelenmiştir. İlgili literatür, betimsel analiz ve içerik analizi teknikleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın kuramsal temelini, farklılaştırılmış öğretim ilkeleri (Devi, 2023; Strogilos, 2018; Muksalmina vd., 2024; Marlina vd., 2019) ile müzik eğitimine özgü kuramsal yaklaşımlar oluşturmaktadır. Ayrıca, çoklu zekâ kuramı (Jia, 2024), öğrenme stilleri ve bireyselleştirilmiş eğitim programları (BEP) (Şener & Çokçalışkan, 2018) gibi yaklaşımlar da farklılaştırma uygulamalarının gerekliliğini ve etkililiğini destekleyen temellere işaret etmektedir.

3. Kuramsal ve Kavramsal Çerçeve

Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımı, Desinguraj ve Ebenezer'e (2021) göre eğitim ortamlarında bireysel farklılıkları gözetme zorunluluğundan doğan çok yönlü bir anlayışı temsil etmektedir. Bu yaklaşım, öğrenenlerin hazırbulunuşluk düzeyleri, ilgi alanları ve öğrenme stilleri gibi temel değişkenlere göre öğretim sürecini yeniden yapılandırmayı amaçlamaktadır. Böylece eğitimin içerik, süreç ve ürün boyutlarında uyarlamalar yapılmasını gerektirmektedir. Literatürde, farklılaştırılmış öğretimin öğrencilerin öğrenme motivasyonunu ve akademik başarılarını artırdığına (Pada vd., 2023), aynı zamanda öğrenme sürecinin niteliğini zenginleştirdiğine yönelik pek çok bulguya rastlanmaktadır. Özellikle özel gereksinimli bireylerin eğitim-öğretim sürecine etkin katılımlarında, bu yaklaşımın esnek ve bireysel ihtiyaçları gözeten yönü öne çıkmaktadır. Özel gereksinimli birey tanımı, bireyin bedensel, zihinsel, işitsel, görsel, dil ve konuşma, sosyal-emosyonel ya da çoklu yetersizlik alanlarında farklı gereksinimlere sahip olmasını ifade eder (Andreeva, 2020). Söz konusu bireylerin eğitiminde temel hedef, onların toplumsal yaşama bağımsız ve üretken bireyler olarak katılmalarını sağlamaktır. Ancak özel gereksinimli bireylerin öğrenme süreçleri, çeşitlilik gösteren ihtiyaçları nedeniyle daha geniş yelpazedeki öğretim teknikleri ve uyarlamaları gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda farklılaştırılmış öğretim, esnek yapılandırma olanaklarıyla özel gereksinimli bireylerin güçlü yönlerini desteklemektedir, ek gereksinimlerini karşılamaktadır ve böylelikle öğrenme sürecini bireye özgü hale getirebilmektedir.

Müzik eğitiminin genel amaçları, bireylerde estetik duyarlılığın geliştirilmesi, yaratıcılığın desteklenmesi, kültürel değerlerin aktarılması ve sosyal-duygusal etkileşimin artırılması gibi çok boyutlu hedefleri kapsar (Varadi, 2022; Jin, 2022; Veliyeva, 2021; Shen, 2024). Müzik, bireylerin yalnızca duyuşsal ve zihinsel yönlerini değil, aynı zamanda bedensel ve sosyal etkileşim becerilerini de bütüncül biçimde harekete geçirebildiği için eğitim ortamlarında güçlü bir araç olarak görülmektedir. Özellikle özel gereksinimli bireyler söz konusu olduğunda müzik, etkileşim ve iletişim becerilerinin geliştirilmesinde, özgüvenin yükseltilmesinde ve duygusal açıdan kendini ifade etmede önemli bir destek sunabilmektedir. Nitekim müziğin ritim, melodi, armoni gibi unsurlarının kişisel gelişime ve öğrenme süreçlerine olumlu katkısı pek çok çalışmada da vurgulanmıştır.

Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının özel gereksinimli bireyler için müzik eğitimine uyarlanması, kuramsal ve uygulamalı açıdan kapsamlı bir planlama gerektirmektedir. Özellikle çoklu zekâ kuramı, öğrenme stilleri ve bireyselleştirilmiş eğitim programları (BEP) gibi yaklaşımlarla etkileşim halinde kurgulanan bir müzik eğitimi süreci, bireylerin farklı gereksinimlerine ve yetenek profillerine uygun olarak çeşitlendirilebilmektedir (Yu, 2024; Ni vd., 2024; Sun, 2024). Bu süreçte içerik, öğrenenlerin erişebilirliği ve ilgisi doğrultusunda yeniden düzenlenmekte; süreç, kazanımların edinimini kolaylaştıracak öğretim yöntemleri ve materyallerle desteklenmekte; ürün boyutunda ise her öğrencinin kendi seviyesine ve öğrenme hızına uygun değerlendirme yöntemleri tercih edilmektedir. Tüm bu adımlar, özel gereksinimli bireylerin müzik eğitiminde farklılaştırılmış öğretimle daha etkili ve verimli bir öğrenme süreci deneyimlemelerine imkân tanımaktadır. Bu bağlamda, farklılaştırılmış

öğretim anlayışının temel dayanakları ve özel gereksinimli bireylerin eğitsel ihtiyaçları arasındaki ilişkinin doğru saptanması büyük önem taşımaktadır. Böylelikle müzik eğitimi alanında geliştirilecek programlar, kuramsal temelleri güçlü ve uygulama koşullarına duyarlı bir yapıda tasarlanabilir. Bu doğrultuda, alanyazında yer alan çalışmaların sentezi ve ortaya koyduğu ilkeler, farklılaştırma uygulamalarının planlanması, yürütülmesi ve değerlendirilmesi süreçlerinde rehber niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla farklılaştırılmış öğretim, özel gereksinimli bireylere yönelik müzik eğitiminin niteliğini artırmak ve bireylerin müziğe dayalı öğrenme deneyimlerini daha kapsayıcı kılmak amacıyla vazgeçilmez bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

4. İlgili Araştırmalar

Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının, eğitimde bireysel farklılıkların gözetilmesi gerektiğine dair tarihsel birikimin güncel bir yansıması olarak kabul edilebileceğini söylemek mümkündür. Temellerini, öğrencilerin öğrenme süreçlerinde tekdüze yöntemlerin yerine çeşitlendirilmiş öğretim uygulamalarının kullanılması gerektiğini savunan erken dönem çalışmalardan alan bu yaklaşım, zaman içerisinde birçok kuramsal çerçeve ile etkileşime girmiş ve günümüzdeki kapsamlı yapısına ulaşmıştır. Özellikle Gardner'ın çoklu zekâ kuramı (Helding, 2009) ve öğrenme stillerine dayalı modeller, farklılaştırılmış öğretim anlayışının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Tomlinson (2014) başta olmak üzere farklı araştırmacıların, sınıf ortamında her öğrencinin bireysel gereksinimlerine uygun öğrenme etkinlikleri tasarlamayı vurgulayan çalışmaları, bu yaklaşımın yaygınlaşmasına katkı sunmuştur.

Literatürde farklılaştırılmış öğretimin genel olarak öğrencilerin akademik başarıları, derse karşı tutumları ve motivasyon düzeyleri üzerindeki olumlu etkisi sıklıkla vurgulanmaktadır (Safawi & Akay, 2022). Yapılan araştırmalar, farklılaştırmaya dayalı öğretim etkinliklerinin, öğrenenlerin kişisel ilgi alanları ve hazırbulunuşluk düzeyleriyle örtüşmesi sayesinde derse katılımı artırdığını ve daha kalıcı öğrenme deneyimleri sağladığını ortaya koymaktadır. Öte yandan bu yaklaşımın uygulanmasında öğretmenin rolü ve sınıf yönetimi becerileri, başarıya ulaşmada belirleyici etmenler olarak öne çıkmaktadır. Öğretmenlerin, sınıf içi etkinlikleri planlarken sürekli olarak öğrencilerin ihtiyaçlarını, yeteneklerini ve öğrenme biçimlerini dikkate almaları ve bu doğrultuda esnek bir program oluşturabilmeleri gerekmektedir. Nitekim farklılaştırılmış öğretim modelinin kavramsal dayanakları üzerine yapılan çalışmalar, öğretmen tutumları ve hizmet öncesi eğitimde edinilen deneyimlerin, uygulamaların etkililiğini doğrudan etkilediğini göstermektedir.

Özel gereksinimli bireyler açısından değerlendirildiğinde, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının önemi daha da belirgin hâle gelmektedir. Özel gereksinimli bireylerin eğitiminde uzun yıllar boyunca izlenen geleneksel yaklaşımlar, çoğu zaman bu bireylerin öğrenme süreçlerinde ortaya çıkan farklı gereksinimleri yeterince karşılayamamıştır. Oysa güncel literatür, özel gereksinimli bireylerin akademik ve sosyal becerilerinin desteklenmesinde farklılaştırılmış öğretim anlayışının güçlü bir çerçeve sunduğunu savunmaktadır (Muksalmina vd., 2024). Bu noktada, bireyin engel durumuna uygun yöntem ve materyal seçiminin yanı sıra, ölçme-değerlendirme yaklaşımlarının da bireyselleştirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Görme, işitme, zihinsel veya bedensel yetersizlik gibi farklı alanlardaki yetersizlik, eğitim sürecinde öğretim yönteminin hangi yönlerde uyarlanması gerektiğine ilişkin ipuçları vermekte; böylece özel gereksinimli bireyin öğrenme sürecine katılımı mümkün olduğunca artırılabilir. Kuramsal ve uygulamalı çalışmalar, bu alanda bütüncül bir yaklaşımla planlanmış farklılaştırma stratejilerinin, özel gereksinimli bireylerin bağımsızlaşması ve toplumsal yaşama katılımı sürecinde olumlu katkılar sunduğunu göstermektedir. Müzik eğitimi ekseninde bakıldığında, farklılaştırılmış öğretim anlayışının uygulanmasına yönelik araştırmaların son yıllarda artış gösterdiği dikkat çekmektedir. Bu araştırmalar, müzik eğitiminin özel gereksinimli bireylerde hem bilişsel hem de duyuşsal ve psikomotor alanlarda olumlu gelişmelere yol açabileceğini, ancak bunun nitelikli bir şekilde gerçekleşebilmesi için öğrenme ortamlarında esnek ve bireyselleştirilmiş düzenlemeler yapılması gerektiğini savunmaktadır (Yu, 2024). Özellikle ritim, melodi ve hareket temelli etkinliklerin, birçok

engel grubundaki bireylerde iletişim, sosyal etkileşim ve özgüven gelişimi bakımından destekleyici bir işlev üstlendiği belirtilmektedir. Bu doğrultuda, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının gerektirdiği içerik, süreç ve ürün uyarlamalarının, müzik eğitimi etkinliklerine de sistematik biçimde entegre edilmesi önerilmektedir. Örneğin, görme yetersizliği bulunan bir öğrencinin ritim çalışmasında dokunsal veya işitsel ipuçları ön plana çıkarılırken, işitme yetersizliği olan bir öğrenci için görsel materyallerle zenginleştirilmiş bir müzik etkinliği planlanabilir. Dolayısıyla, farklılaştırmaya dayalı müzik eğitimi uygulamalarının, bireylerin engel türüne göre özgün uyarlamalar gerektirdiği ve bu sürecin öğretmen, aile ve destek uzmanlar arasındaki iş birliğiyle en etkili şekilde yürütülebileceği ifade edilmektedir.

Alanyazın, farklılaştırılmış müzik eğitimi uygulamalarının avantajları kadar, uygulama sürecinde karşılaşılan güçlüklerle de işaret etmektedir. Bu güçlüklerle, öğretmenlerin yeterli mesleki deneyime sahip olmaması, sınıf mevcudunun kalabalık oluşu, materyal ve teknik donanım eksiklikleri, değerlendirme araçlarının yetersizliği gibi faktörler örnek verilebilir (Wong vd., 2023). Bununla birlikte, farklılaştırmayı etkin şekilde benimseyen öğretim uygulamalarında, özel gereksinimli bireylerin katılım düzeylerinin arttığı, müzikal faaliyetlerden duydukları keyfin yükseldiği ve dolayısıyla öğrenmeye yönelik istekliliklerinin de güçlendiği rapor edilmektedir (Devi, 2023). Nitekim bu tür uygulamalar, bireylerin potansiyellerini daha iyi ortaya koyabilmelerine ve toplumsal yaşama katılımlarının güçlenmesine katkı sunmaktadır. Müzik eğitiminin kendine özgü ritmik ve melodik yapısı, etkileşimsel yönü ve ifade olanakları göz önüne alındığında, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının bu alanda çok yönlü olanaklar sunduğu açıkça görülmektedir.

Alanyazın incelemesi, farklılaştırılmış öğretim kavramının hem genel eğitim süreçlerinde hem de özel gereksinimli bireylere yönelik müzik eğitiminde daha kapsamlı bir biçimde ele alınması gerektiğini göstermektedir. Özellikle uygulamalı çalışmaların ve vaka analizlerinin artmasıyla birlikte, farklılaştırılmış öğretim stratejilerinin etkililiğine dair daha somut ve yol gösterici verilerin elde edileceği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, literatürdeki çalışmaların çoğunun tanılayıcı ve betimsel nitelikte olduğu, deneysel araştırmaların ise nispeten sınırlı kaldığı belirtilmektedir. Dolayısıyla gelecekte, farklılaştırılmış öğretime dayalı müzik eğitimi programlarının yapılandırılması ve değerlendirilmesine ilişkin nicel ve nitel araştırma tasarımlarının çoğaltılması, alan yazının güçlenmesi ve uygulayıcılara daha net yönergeler sunulması bakımından önemli görünmektedir. Eğitim politikaları ve müfredat düzenlemelerinin de bu yönde şekillendirilmesi, özel gereksinimli bireylerin eğitimde fırsat eşitliğinden yararlanmasını ve müzik eğitiminin bireysel gelişimi desteklemedeki potansiyelinin tam anlamıyla ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

5. Farklılaştırılmış Öğretim Teknikleri ve Uygulama Modelleri

Farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının müzik eğitimi alanına entegrasyonu, öğrenenlerin bireysel farklılıkları doğrultusunda içerik, süreç, ürün ve öğrenme ortamı boyutlarında kapsamlı düzenlemeler yapmayı zorunlu kılmaktadır. Bu düzenlemelerin temel dayanağını, öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyleri, ilgi alanları ve öğrenme stilleri oluşturmaktadır. Müzik eğitimi bağlamında farklılaştırma yaparken, öncelikle öğrenenin hangi müzikal becerileri desteklemeye en çok ihtiyaç duyduğu belirlenmelidir ve bu becerilerin geliştirilmesi için gerekli olan konu kapsamı düzenlenmelidir. Bu doğrultuda, içerik farklılaştırması kapsamında seçilen eserlerin düzeyleri ve türleri çeşitlendirilebilir, etkinlikler öğrencinin gereksinimlerine ve yetersizlik durumuna uygun biçimde sadeleştirilebilir veya zenginleştirilebilir. Süreç farklılaştırması, öğrenme etkinliklerinin bireylerin öğrenme stillerine hitap edecek şekilde tasarlanmasını ve uygulanmasını içerir (Trifatmasari vd., 2023). Özel gereksinimli bireylerde bu durum, bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerin birlikte desteklenmesi amacıyla ritim çalışmaları, dinleme-etkileşim etkinlikleri, basit enstrüman kullanımı veya ses çalışmaları gibi farklı yöntem ve tekniklerin kullanılmasını gerektirmektedir. Örneğin, işitme güçlüğü yaşayan bireylerde görsel uyaranların ön plana çıkarıldığı, duyuşsal geribildirim artıran teknolojik araçların kullanıldığı

uygulamaların öğrenme sürecini kolaylaştırdığı görülmektedir (Choi vd., 2024). Zihinsel yetersizliği bulunan bireylerde ise süreçteki adımların küçük parçalara bölüldüğü, ardıl yönergelerin net biçimde verildiği ve pekiştiricilerin sık kullanıldığı bir yaklaşım, öğrenenin katılımını artırabilmektedir. Böylelikle her öğrencinin kendi hızına göre ilerlemesi ve anlamlı öğrenme deneyimleri yaşaması hedeflenebilir.

Ürün farklılaştırması, öğrencilerin öğrenme sürecindeki kazanımlarını farklı biçimlerde ifade etmelerini destekler (Rizki & Ningsih, 2024). Geleneksel yazılı sınav veya performans gösterimlerinin dışında, öğrenciye bireyselleştirilmiş sunumlar, kayıt çalışmaları, dijital portfolyolar veya proje tabanlı etkinlikler aracılığıyla kendini ortaya koyma olanağı tanınabilmektedir. Bu yolla öğrenci, duyuşsal ve beceri temelli yeteneklerini en iyi yansıtacak ifade biçimlerini tercih ederek, kendi öğrenme sürecinin aktif bir öznesi hâline gelebilmektedir. Özel gereksinimli bireyler için bu aşamada kullanılacak ölçme ve değerlendirme yöntemlerinin, bireyin yetersizlik durumundan kaynaklanan kısıtları bertaraf edecek biçimde düzenlenmesi önem taşımaktadır. Değerlendirme, yalnızca ürün odaklı olmaktan ziyade süreci de kapsamına alarak, öğrencinin gelişimine ilişkin çok yönlü veri sunmalı ve geribildirim mekanizması yoluyla öğrenme deneyimini desteklemelidir. Öğrenme ortamının farklılaştırılması da özel gereksinimli bireylerin müzik eğitiminden en yüksek düzeyde yararlanabilmelerini sağlamak üzere fiziksel, sosyal ve psikolojik unsurlarda gerçekleştirilen uyarlamaları kapsayabilir. Bazı durumlarda sınıf düzeninin değiştirilmesi, akustik önlemlerin alınması, işitsel veya görsel materyallerin iyileştirilmesi veya yardımcı teknolojilerin devreye sokulması söz konusu olabilir. Görsel-işitsel araçlar ve dokunarak algılamayı sağlayan materyaller, ritim aletleri ya da bilgisayar destekli müzik yazılımları, özel gereksinimli bireylerin müziksel etkileşimlerini artırma ve öğrenme sürecine etkin katılım sağlama konusunda büyük bir öneme sahiptir. Öğretmenler, aileler ve destek uzmanların iş birliği ise bu farklılaştırma süreçlerinin planlanması, uygulanması ve izlenmesi bakımından belirleyici bir işlev üstlenmektedir.

Tüm bu uygulama modelleri, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının ana ilkelerini müzik eğitimi ekseninde somutlaştırarak, özel gereksinimli bireylerin eğitimde fırsat eşitliğinden yararlanmalarına ve müziğin onlarda yaratabileceği çok yönlü gelişimsel katkıların daha etkili biçimde ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Farklı yetersizlik gruplarına yönelik özel uyarlamalar ve bireyin kişisel özelliklerine göre çeşitlendirilen yöntemler, öğrenme sürecini hem eğlenceli hem de nitelikli bir deneyim hâline getirir. Böylece bireylerin duyuşsal, sosyal ve akademik alanlarda yaşadıkları güçlükler azalırken, müzik eğitiminin sağladığı motivasyon ve özgüven kazancı da artar. Bu bütüncül yaklaşım hem öğretmenlerin hem de eğitim yöneticilerinin, program ve materyal geliştirme süreçlerinde farklılaştırmayı esas alan sistematik uygulamalara yönelmelerini desteklemektedir.

6. Özel Gereksinimli Bireylerde Müzik Eğitime Yönelik Farklılaştırılmış Uygulamalar

Özel gereksinimli bireylerde müzik eğitime yönelik farklılaştırılmış uygulamalar, bireyin yetersizlik türüne, ilgi düzeyine ve öğrenme stillerine göre tasarlanan devinimli süreçleri kapsamaktadır. Bu bağlamda, görme yetersizliği bulunan bireylerde, sesin ve ritmin öncelikli duyuşsal uyarılar olması nedeniyle işitsel algıyı güçlendiren çalışmalar öne çıkmaktadır. Öğrencinin enstrümanları dokunsal yöntemlerle tanınması, Braille nota sisteminin kullanılması ya da bilgisayar destekli müzik yazılımları aracılığıyla işitsel geribildirim artırılması gibi uyarlamalar, öğrenme sürecini daha erişilebilir kılar (Lu vd., 2023). İşitme yetersizliği olan bireylerde ise görsel öğelerin önemi ön plana çıkmaktadır. Ritim duygusunu pekiştirmek için titreşim odaklı araçlar veya ışıkla senkronize edilen müzikal işaretler kullanmak, öğrencinin duyuşsal deneyimini güçlendirir ve katılımını kolaylaştırır (Chen vd., 2024). İşitme cihazları veya koklear implant kullanan bireyler için müzik çalışmalarını düşük frekanslı seslere vurgu yaparak çeşitlendirmek, öğrenme deneyimini zenginleştirmektedir. Fiziksel yetersizliği bulunan bireylerin müzik etkinliklerine katılımında, enstrüman tutuş biçimleri ve oturma düzeni gibi fiziksel koşulların düzenlenmesi öncelik taşır (Castle vd., 2022). Öğrenenlerin hareket kabiliyetlerini göz

önünde bulunduran ergonomik enstrümanlar ve destekleyici araçlar, öğrencinin müziksel performansa aktif biçimde dahil olmasını sağlayabilecektir. Zihinsel yetersizliği bulunan bireylerde ise öğrenme sürecinde adım adım ilerleyen, basit yönergeler ve tekrara dayalı çalışmalar önem kazanır (Desideri vd., 2020). Ritim temelli etkinlikler, bu öğrencilerin sosyal ve duygusal becerilerini geliştirmenin yanı sıra müziksel farkındalıklarını artırabilmektedir. Sürecin daha verimli olması adına, öğrenenin dikkat süresine uygun kısa etkinlikler planlamak ve sık aralıklarla pekiştireç kullanmak gerekebilmektedir. Davranış ve duyuşsal boyutta desteklenmesi gereken bireyler için ise müzik eğitimi, duyu düzenleme becerilerini ve özgüveni geliştirme potansiyeli taşıdığından, ritim ve ses öğelerini kapsayan bireysel veya küçük grup etkinlikleri ile uygulanmalıdır.

Öğretim materyalleri ve teknoloji destekli araçların etkili kullanımı, farklılaştırılmış uygulamaların başarısını artıran etkenler arasında yer almaktadır (Larson vd., 2016). Tablet, akıllı telefon ya da özel yazılımlar aracılığıyla müzikal seslerin görselleştirilmesi, ritmin hissedilmesi için titreşimli yüzeylerin kullanılması ya da kayıt ve geri izleme özelliğiyle öğrencinin performansını gözlemlemesi, öğrenme süreçlerini keyifli ve daha kişiselleştirilmiş kılabilir. Öğretmenlerin, bu materyalleri etkili biçimde kullanabilmesi için teknoloji okuryazarlığına ve özel gereksinimli bireylerle çalışma deneyimine sahip olması önemli bir unsurdur. Ailelerin, rehberlik birimlerinin ve sağlık uzmanlarının desteğiyle planlanan müzik eğitimi etkinlikleri, öğrencinin gelişimsel ve tıbbi ihtiyaçlarına da uyum sağlayabilecek nitelikte olabilir.

Farklılaştırılmış müzik eğitimi etkinliklerinde, bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerin koordineli biçimde desteklenmesi hedeflenmektedir (Jaschke vd., 2018). Ritim ve melodiye dayalı çalışmalar, bireyin bedensel koordinasyonunu, duyu ifadesini ve zihinsel süreçlerini bütüncül olarak harekete geçirebilmektedir. Öğrenci, müziğin akışına göre hareket ederken aynı zamanda ritmik duyumunu da geliştirir; bu da sosyalleşme becerisinin ve benlik algısının güçlenmesine katkıda bulunabilir. Bireysel etkinliklerin yanı sıra, küçük grup çalışmaları ve korolar gibi toplu müzik etkinlikleri, öğrencilerin sosyal etkileşim becerilerini artıran bir öğrenme ortamı sunabilmektedir. Grup içinde sorumluluk alma, birbirini dinleme ve birlikte müzik yapma, öğrencilerde iletişim ve empati becerilerinin gelişmesine zemin hazırlamaktadır. Başarı ve motivasyonun artırılmasında ise öğrenci geribildirimlerinin doğru zamanda verilmesi, aşamalı hedeflerin belirlenmesi ve sürece dayalı bir değerlendirme anlayışının benimsenmesi önemli rol oynamaktadır.

Bu çerçevede öğrenme, öğretmenin kılavuzluğu ve farklı meslek uzmanlarıyla kurulan iş birliği sayesinde, öğrencinin özgün gereksinimlerine göre şekillendirilen bir tecrübe olarak sürdürülebilir. Böylece farklılaştırılmış öğretim yaklaşımı, müziğin doğal ritmik ve duygusal yapısı ile birleşerek, özel gereksinimli bireylerin eğitimde hak ettikleri eşitlikçi ortamın sağlanmasına ve kişisel potansiyellerini ortaya koymalarına imkân tanır.

7. Farklılaştırılmış Müzik Eğitimi Programlarının Değerlendirilmesi

Farklılaştırılmış müzik eğitimi programlarının değerlendirilebilmesi, öğretim sürecinin ve elde edilen çıktıların bütüncül bir bakış açısıyla ele alınmasını gerektirmektedir. Bu noktada ölçme ve değerlendirmeye dair temel yaklaşım, sadece öğrencinin ortaya koyduğu nihai performansa odaklanmak yerine, sürece yayılmış çok yönlü bir izleme ve geribildirim mekanizması kurmayı amaçlar. Geleneksel değerlendirme yöntemleri, öğrencilerin sahip oldukları yetersizlik türünü ya da bireysel farklılıklarını çoğu zaman göz ardı ederek belli standartlara göre başarı ölçmeyi hedeflemiştir (Bottge vd., 2020). Ancak farklılaştırılmış öğretimin esas aldığı ilkeler doğrultusunda geliştirilen müzik eğitimi programlarında, öğrencinin müzikal becerilerinin yanı sıra duyu, düşünce ve davranış boyutları da dâhil olmak üzere genişletilmiş bir değerlendirme süreci benimsenmektedir. Bu kapsamda öğrencinin ritim, melodi, armoni, doğaçlama, dinleme ve analitik düşünme gibi çeşitli alanlarda gösterdiği gelişim, bireysel hazırbulunuşluk düzeyi ve öğrenme hızı göz önünde bulundurularak incelenmektedir. Değerlendirmenin, öğrencinin engel durumundan kaynaklanan kısıtları telafi edecek esnek ölçme

araçları ve yöntemleriyle yapılmasının, öğrenciye daha adil bir sonuç elde etme olanağı sunabileceğini söylemek mümkündür. Performans ve süreç temelli değerlendirme yaklaşımları, farklılaştırılmış müzik eğitimi programlarında önemli bir yer tutmaktadır. Performans temelli değerlendirmede, öğrenci bir şarkıyı söyleme, bir enstrümanı çalma veya bir ritim grubunda yer alma gibi uygulamalı faaliyetlerdeki becerileri doğrultusunda değerlendirilmektedir. Süreç temelli değerlendirme ise öğrencinin öğrenme yolculuğunun her aşamasını dikkate alarak, zaman içinde kaydettiği ilerlemeyi izler ve öğretmenin sistemli geribildirimleriyle beslenir (Botezatu, 2023). Özellikle özel gereksinimli bireylerde, müzik eğitimi sürecindeki küçük gelişim adımlarının bile kayıt altına alınması ve düzenli biçimde dönüt verilmesi, öğrencinin öz yeterlik algısını ve derse yönelik motivasyonunu artırabilmektedir. Bu değerlendirme yaklaşımı, müziksel performansa ek olarak öğrencinin duygusal katılımı, çaba düzeyi, iş birliği yapabilme kapasitesi ve iletişim becerileri gibi temel sosyal-duyusal kazanımları da göz önünde bulundurulur. Böylelikle her öğrenci, kendi gelişim sürecine göre değerlendirilmiş olur ve sadece belirli bir standartla kıyaslanmaktan ziyade, ilerleme odaklı bir bakış benimsemektedir.

Öğretmenlerin, ailelerin ve uzmanların geribildirimleri, farklılaştırılmış müzik eğitimi programlarının sürekli iyileştirilmesinde ve bireye özgü ihtiyaçların daha iyi kavranmasında belirleyici bir rol oynamaktadır (Yu, 2024). Öğretmen, sınıf içerisinde gözlemlediği gelişim aşamalarını ve öğrencinin öğrenme bariyerlerini anlık olarak tespit edebilir, bu bulguları gerek rehberlik birimiyle gerek ailelerle paylaşarak programda gerekli uyarlamaların yapılmasına öncülük edebilir. Ailelerin geribildirimleri, öğrencinin müzik etkinliklerine karşı ders dışında gösterdiği ilgi, motivasyon veya yaşadığı zorluklar konusunda önemli ipuçları sunar. Uzman geri bildirimleri ise özellikle öğrencinin engel durumuna özgü gereksinimlerini daha yakından tanımlayarak, müzik eğitimi sürecinde hangi teknolojik, pedagojik ve terapötik araçların devreye sokulması gerektiği konusunda rehberlik sağlar. Örneğin, işitme yetersizliği bulunan bir öğrencinin farklı frekansları algılamasındaki güçlük, bir odyologun tavsiyeleriyle dikkate alınarak, müzikal etkinliklerde öğrenciye özel bir kulaklık veya işitsel düzenleyici kullanılabilir. Bu tür iş birliği temelli değerlendirme mekanizmaları sayesinde, programa dâhil olan her paydaşın tecrübesi ve uzmanlığı bütüncül olarak sürece yansıtılmış olur.

Uygulamalarda karşılaşılan güçlükler, farklılaştırılmış müzik eğitimi programlarının sürekli izlenmesini ve değerlendirilmesini zorunlu kılabilir. Kalabalık sınıf ortamları, yeterli donanım ve materyal eksikliği, öğretmenlerin hizmet öncesi eğitimde özel gereksinimli bireylere yönelik müzik eğitimi konusunda yeterli deneyim kazanmamış olmaları gibi etmenler, programların işlerliğini olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Ayrıca, ölçme ve değerlendirme için gerekli araçların geliştirilmemiş ya da sınırlı olması, öğrencinin gerçek performansını yansıtmayan sonuçlar doğurabilir. Bu tür zorlukların aşılabilmesi için, öncelikle eğitim kurumlarında fiziki altyapının ve materyal zenginliğinin artırılması gerekmektedir. Öğretmenlerin mesleki gelişimini destekleyen seminerler, atölye çalışmaları ve uygulamalı rehberlik hizmetleri ile özel gereksinimli bireylerde müzik eğitimi konusunda yetkinlik kazanmaları sağlanmalıdır. Değerlendirme alanında ise, her öğrencinin bireysel engel durumunu ve öğrenme potansiyelini gözeten esnek, süreç odaklı ölçme araçları tasarlanmalı, gerektiğinde uzman desteği alınarak bu araçlar sürekli güncellenmelidir.

Farklılaştırılmış müzik eğitimi programlarının değerlendirilmesi, öğrenci odaklı bir pedagojik çerçeveyi benimseyerek müzikal öğrenme süreçlerini daha detaylı ve kapsamlı bir biçimde anlamayı ve yapılandırmayı mümkün kılabilir. Kuramsal ve uygulamalı bulguların ışığında tasarlanan değerlendirme sistemleri, öğrencinin müzikal deneyimlerini sadece anlık başarı ölçütleriyle sınırlamamaktadır, aynı zamanda gelişim sürecinin aşamalarını ve ilerlemeleri kapsamlı biçimde ortaya koymaktadır. Böylece özel gereksinimli bireylerin eğitimdeki hakkaniyet ilkesine uygun olarak, potansiyellerini en üst düzeyde sergileyebilecekleri bir ortam sağlanabilir. Öğretmen, aile ve uzman iş birliği içinde yürütülen değerlendirme, müzik eğitimi uygulamalarını sürekli gözden geçirerek yeniden yapılandırma imkânı yaratır. Bu ise özel gereksinimli bireylerin müzik yoluyla sosyal, duygusal ve

bilişsel alanlarda çok yönlü gelişimini destekleyen bir öğrenme ekosistemi oluşturma hedefine katkı sunar.

8. Sonuç ve Tartışma

Bu araştırma kapsamında ortaya konulan kuramsal çerçeve ve literatür incelemeleri, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının özel gereksinimli bireyler için müzik eğitiminde uygulanmasının gerekliliğini ve potansiyel yararlarını çok boyutlu biçimde ortaya koymaktadır. Çalışmada ele alınan kaynakların büyük çoğunluğu, bireysel farklılıklara duyarlı bir müzik eğitimi anlayışının, özellikle özel gereksinimli bireylerin öğrenme süreçlerine olumlu katkı sunabileceğini vurgulamaktadır. Burak ve arkadaşlarının (2022) ve Kurtaslan ve Güleken'in (2024) araştırmalarında da belirtildiği üzere, müzik eğitimi bireylerin duyu, düşünce ve davranışlarında kapsamlı değişimler yaratabilmekte, öğrencilerin duyuşsal, sosyal ve bilişsel gelişim süreçlerine önemli destek sağlayabilmektedir. Ancak bu olumlu etkilerin istendik düzeyde gerçekleşebilmesi için, öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyleri ve yetersizlik durumları dikkate alınarak hazırlanan farklılaştırılmış bir öğretim sürecine ihtiyaç duyulduğu sıkça vurgulanmaktadır. Muksalmina ve arkadaşlarının (2024) ile Rahimi (2023), bu tür yaklaşımların özel gereksinimli bireylerin akademik başarılarını ve eğitim motivasyonlarını artırmada değerli olduğunu aktarmıştır. Tomlinson'un (2014) açıkladığı farklılaştırma ilkeleri doğrultusunda yapılandırılan müzik eğitimi etkinlikleri, bireylerin ilgi, yetenek ve öğrenme stillerini merkeze alarak içerik, süreç, ürün ve öğrenme ortamı boyutlarında gerekli uyarlamaların yapılmasına imkân tanımaktadır. Literatürde bu yönde geliştirilen uygulamaların, özel gereksinimli bireylerin eğitime eşit katılımını desteklediği ve onları toplumsal yaşama daha hazırlıklı hâle getirdiği yönünde sonuçlara ulaşılmıştır (Devi, 2023; Strogilos, 2018; Muksalmina vd., 2024; Marlina vd., 2019).

Araştırmanın bulguları, farklılaştırılmış müzik eğitimi uygulamalarının kuramsal zeminde çoklu zekâ kuramı, öğrenme stilleri ve bireyselleştirilmiş eğitim programları (BEP) gibi temellere dayandığını göstermektedir (Jia, 2024; Şener & Çokçalışkan, 2018). Özel gereksinimli bireylerin öğrenme süreçlerinde sıkça karşılaşılan engeller, geleneksel öğretim yaklaşımları içinde yeterince giderilemeye bildiğinden, farklılaştırılmış yöntemin sağladığı bireysel uyarlama olanaklarının daha çok dikkat çektiği anlaşılmaktadır. Bu durum, Kariippanon ve arkadaşlarının (2019) ileri sürdüğü gibi eğitimin her kademesinde öğrenci odaklı ve esnek düzenlemelerin yapılması gerektiğine dair bakış açısını doğrulamaktadır. Pada ve arkadaşlarının (2023) çalışmalarında vurgulanan akademik başarı ve derse karşı motivasyon artışı, farklılaştırma yaklaşımının müzik eğitimi ortamlarında da benzer şekilde kendisini gösterdiğini ortaya koymaktadır. Literatür taramasında özel gereksinimli bireylerin ritim, melodi ve armoni gibi temel müziksel unsurlarla etkileşim içerisine girmesinin, sosyal etkileşimi güçlendiren bir deneyim yarattığı sonucuna ulaşılmaktadır (Varadi, 2022; Jin, 2022; Veliyeva, 2021; Shen, 2024). Müzik eğitiminin bilişsel, duyuşsal ve psikomotor alanlarda bütüncül bir katkı potansiyeli taşıdığı, özellikle ritim ve hareket tabanlı etkinliklerin duyuşsal gelişimi destekleyici ve özgüven artırıcı bir işlev üstlendiği görülmüştür. Bu tespitler, Yu'nun (2024) ile Ni ve arkadaşlarının (2024) farklı yetersizlik grupları üzerinde yaptığı uygulamalı çalışmalarındaki sonuçlarla da örtüşmektedir.

Araştırmada elde edilen kuramsal veriler, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının özel gereksinimli bireyler için müzik eğitime entegrasyonunu kolaylaştıracak temel stratejilerin varlığına işaret etmektedir. Bu stratejilerin arasında, içerik uyarlamaları çerçevesinde öğrencinin yetersizlik durumuna uygun eser seçimi ve materyal kullanımı, süreç uyarlamalarında ritim, melodi ve hareket etkinliklerinin dikkatli planlanması, ürün uyarlamalarında ise esnek ve süreç odaklı değerlendirme yöntemlerinin benimsenmesi sayılabilir. Ayrıca eğitim ortamı farklılaştırmalarının, öğrencinin fiziksel ve duyuşsal gereksinimlerini merkez alan düzenlemelerle zenginleştirilmesi önerilmektedir (Trifatmasari vd., 2023; Choi vd., 2024). Bu önerilerin, işitme, görme ya da bedensel yetersizlik gibi alanlardaki farklı eğitimsel gereksinimleri karşılayacak düzeyde çeşitlendirilmesi, alanyazında üzerinde sıklıkla durulan bir konudur (Chen vd., 2024; Castle vd., 2022). Nitekim, öğretim sürecine rehberlik eden uzmanların ve

ailelerin sürekli iş birliği içinde olması, söz konusu farklılaştırma uygulamalarından en yüksek faydayı elde etmeyi sağlayacak kritik bir etmendir. Bu etmen, Rizki ve Ningsih'in (2024) yanı sıra Wong ve arkadaşlarının (2023) çalışmalarında da dikkat çektiği gibi, eğitim süreçlerinin daha kapsayıcı ve bütüncül bir yaklaşımla ele alınmasını zorunlu kılmaktadır.

Bulguların ışığında bir diğer önemli nokta, farklılaştırılmış müzik eğitimi uygulamalarının değerlendirilmesinin tek boyutlu başarı ölçütleriyle sınırlanmaması gerektiğidir. Bottge ve arkadaşlarının (2020) belirttiği gibi, farklı yetersizlik gruplarına yönelik programların değerlendirilmesi, performans ve süreç temelli yöntemlerin kapsamlı biçimde kullanılmasını gerektirmektedir. Botezatu'nun (2023) vurguladığı gibi, öğrencinin müzikal ilerlemesinin yanı sıra duygusal ve sosyal gelişiminin de dikkate alındığı bütüncül bir değerlendirme, özel gereksinimli bireyler için daha adil ve kapsayıcı sonuçlar sunabilir. Bu noktada öğretmenlerin, öğrencilerin gerçek performansını ortaya koyacak değerlendirme araçlarını seçmeleri ve aynı zamanda sınıf içi gözlem, geribildirim ve uzman görüşleri gibi çoklu verileri kullanmaları önerilmektedir. Özellikle yetersizlik türü, yetersizliğin derecesi ve öğrencinin bireysel öğrenme yolculuğu gibi unsurların ayrıntılı biçimde ele alınması, değerlendirme sürecinde rastlanabilecek hataları ve yetersizlikleri asgari düzeye indirgemektedir (Desideri vd., 2020; Jaschke vd., 2018).

Tüm bu veriler ışığında araştırmanın tartışma boyutunda, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının özel gereksinimli bireyler için müzik eğitiminde hem kuramsal hem de uygulamalı olarak güçlü bir temel sunduğu sonucuna varılabilir. Literatürdeki örnekler, bireyin duyuşsal, sosyal ve bilişsel gereksinimlerine esnek cevap veren programların, akademik başarı ve sosyal uyum açısından katkılar sağladığını göstermektedir (Safawi & Akay, 2022; Muksalmina vd., 2024). Öte yandan, bu yaklaşımın uygulanmasında kalabalık sınıf mevcudu, öğretmenin sınıf yönetimi becerileri, materyal ve donanım eksiklikleri, öğretmenlerin hizmet öncesi eğitimde yetersiz deneyim kazanmaları gibi zorlukların yaşandığı da alanyazında yer alan yaygın bir tespittir. Bu zorluklara rağmen, farklılaştırılmış öğretim metodolojisinin benimsenmesi hâlinde, müzik eğitiminin birey üzerindeki olumlu etkilerinin daha görünür ve sürdürülebilir olduğu fark edilmektedir (Wong vd., 2023). Dolayısıyla, politika yapımcıların ve eğitim yöneticilerinin de desteğiyle, öğretmenlerin mesleki gelişimlerinin artırılması, materyal ve fiziksel imkânların zenginleştirilmesi, aile-öğretmen-uzman iş birliğinin güçlendirilmesi gerekli görünmektedir. Bu koşullar sağlandığında, özel gereksinimli bireylerin müzik eğitime katılım oranlarının ve elde ettikleri öğrenme kazanımlarının yükseldiği söylenebilir. Sonuç olarak, bu araştırmada incelenen veriler, farklılaştırılmış öğretim yaklaşımının özel gereksinimli bireylerin müzik eğitiminde etkin kullanımının eğitimde fırsat eşitliğini desteklediğini ve bireysel potansiyeli geliştirmede anahtar bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Müzik eğitimi gibi etkileşim ve ifade odaklı bir alanda, bu yaklaşımın içerik, süreç, ürün ve ortam boyutlarında sunduğu esneklik, özel gereksinimli bireylerin eğitim süreçlerine anlamlı katkı yapmaktadır. Böylelikle, eğitimin her kademesinde farklılaştırılmış uygulamalara daha çok yer verilmesi, özel gereksinimli bireylerin sanatla bütünleşerek kişisel, sosyal ve akademik açılarından güçlenmelerine olanak tanımaktadır. Bu bulgular, gelecek araştırmalarda farklılaştırma uygulamalarının deneysel tasarımlar ve vaka analizleri üzerinden daha somut verilerle desteklenmesi ve programların etkililiğinin detaylı biçimde değerlendirilmesi gerektiğini işaret etmektedir. Böylece alandaki uygulamaların temellendirilmesi ve yaygınlaştırılmasına yönelik somut adımlar atılabilir ve farklı yetersizlik gruplarına yönelik müzik eğitimi programları daha nitelikli bir temele kavuşturulabilir.

9. Öneriler

Bu araştırmanın bulguları ışığında, öncelikle öğretmenlerin ve diğer uzmanların farklılaştırılmış müzik eğitimi konusunda mesleki gelişim fırsatlarıyla desteklenmesi; özel gereksinimli öğrencilerin bireysel ihtiyaçlarına yanıt verebilecek materyal ve teknolojik donanım imkânlarının artırılması; öğretim sürecinin planlanması ve değerlendirilmesinde aile-öğretmen-uzman işbirliğinin güçlendirilmesi;

eğitim yöneticilerinin kurumsal destek sağlayarak sınıf mevcutları, fiziksel ortamlar ve program içeriklerine yönelik düzenlemeler yapması; ayrıca, farklılaştırılmış öğretim uygulamalarının hem teorik hem de deneysel araştırmalarla geliştirilerek sürdürülebilirliğinin ve etkililiğinin izlenmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Andreeva, R. (2020). Children with special health needs-definitions and epidemiology: A literature review. *Varna Medical Forum*, 9(1), 69. <https://doi.org/10.14748/VMF.V9I1.6510>
- Botezatu, V. (2023). Feedback in formative assessment: Strategies to optimize student learning. *Journal of Pedagogy – Revista de Pedagogie*, 71(2), 175–194. <https://doi.org/10.26755/revped/2023.2/175>
- Bottge, B., Ma, X., Gassaway, L., Jones, M., & Grivil, M. (2020). Effects of formative assessment strategies on the fractions computation skills of students with disabilities. *Remedial and Special Education*, 42(5), 279–289. <https://doi.org/10.1177/0741932520942954>
- Burak, S., Atabek, O., & Orhon, G. (2022). Relationships between musical behaviors and emotional states, humor styles, and coping humor. *Psychology of Music*, 50(6), 1877–1895. <https://doi.org/10.1177/03057356221076177>
- Castle, C., Greasley, A., & Burland, K. (2022). The musical experiences of adults with severe sight impairment: An interpretative phenomenological analysis. *Music & Science*, 5, 1–13. <https://doi.org/10.1177/20592043221083296>
- Chen, C., Chen, C., & Lou, J. (2024). Enhancing musical accessibility: A novel device for individuals with hearing impairments using vibrations and LED lights synchronized with music tempo. *Software Engineering & Trends*, 14(8), Article 09. <https://doi.org/10.5121/csit.2024.140809>
- Choi, A., Kim, H., Jo, M., Kim, S., Joung, H., Choi, I., & Lee, K. (2024). The impact of visual information in speech perception for individuals with hearing loss: A mini review. *Frontiers in Psychology*, 15, Article 1399084. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1399084>
- Desideri, L., Lancioni, G., Malavasi, M., Gherardini, A., & Cesario, L. (2020). Step-instruction technology to help people with intellectual and other disabilities perform multistep tasks: A literature review. *Journal of Developmental and Physical Disabilities*, 33(6), 857–886. <https://doi.org/10.1007/s10882-020-09781-7>
- Desinguraj, S., & Ebenezer, J. (2021). Differentiated instruction in education. *Research Ambition: An International Multidisciplinary e-Journal*, 5(4), Article 04. <https://doi.org/10.53724/ambition/v5n4.04>
- Devi, S. (2023). Differentiated instruction in special education: Meeting diverse needs in the classroom. *Global International Research Thoughts*, 11(1), 53–57. <https://doi.org/10.36676/girt.2023-v11i1-11>
- Helding, L. (2009). Howard Gardner's theory of multiple intelligences. *Journal of Singing*, 66(2), 193–196.
- Jaschke, A. C., Honing, H., & Scherder, E. J. A. (2018). Longitudinal analysis of music education on executive functions in primary school children. *Frontiers in Neuroscience*, 12, Article 103. <https://doi.org/10.3389/fnins.2018.00103>
- Jia, W. (2024). Personalized teaching of vocational English based on the theory of multiple intelligence. *Curriculum and Teaching Methodology*, 7(3), Article 11. <https://doi.org/10.23977/curtm.2024.070311>
- Jin, R. (2022). Reflections on music education and music aesthetics. *OAJRC Social Science*, 3(3), 227–230. <https://doi.org/10.26855/oajrcss.2022.10.003>

- Kariippanon, K., Cliff, D., Lancaster, S., Okely, A., & Parrish, A. (2019). Flexible learning spaces facilitate interaction, collaboration and behavioural engagement in secondary school. *PLOS ONE*, 14, Article e0223607. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0223607>
- Kurtaslan, H., & Güleken, Ü. (2024). Rehabilitation of individuals with special educational needs through music: An accreditation model proposal. *Behavioral Sciences*, 14, Article 0329. <https://doi.org/10.3390/bs14040329>
- Larson, J., Juszczak, A., & Engel, K. (2016). Efficient vocational skills training for people with cognitive disabilities: An exploratory study comparing computer-assisted instruction to one-on-one tutoring. *Journal of Applied Research in Intellectual Disabilities*, 29(2), 185–196. <https://doi.org/10.1111/jar.12176>
- Lu, L., Cochrane, K. A., Kang, J., & Girouard, A. (2023). "Why are there so many steps?": Improving access to blind and low vision music learning through personal adaptations and future design ideas. *ACM Transactions on Accessible Computing*, 16(3), Article 22. <https://doi.org/10.1145/3615663>
- Marlina, M., Efrina, E., & Kusumastuti, G. (2019). Differentiated learning for students with special needs in inclusive schools. In *5th International Conference on Education and Technology (ICET 2019)* (pp. 678–681). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icet-19.2019.164>
- Muksalmina, M., Istiarsyah, I., Kamarullah, K., & Sabaruddin, S. (2024). How effective is the differentiated instruction model for special needs students? Perspectives of inclusive teachers. In *Proceedings of the 14th International Conference on Special Education in Southeast Asia Region* (Vol. 3, Issue 1, pp. 220–228). <https://doi.org/10.57142/picsar.v3i1.586>
- Ni, M., Yang, F., & Liu, M. (2024). Effective application of multiple intelligences theory in music education. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1–13. <https://doi.org/10.2478/amns-2024-0501>
- Pada, A., Nasaruddin, N., & Lutfi, B. (2023). The effect of differentiation learning to increase learning motivation of students in elementary schools. *International Journal of Engineering Business and Social Science*, 1(3), 192–196. <https://doi.org/10.58451/ijebss.v1i03.39>
- Rahimi, H. (2023). Differentiated instruction strategies for students with learning disabilities. *Psychological Research in Individuals with Exceptional Needs*, 1(1), 13–21. <https://doi.org/10.61838/kman.prien.1.1.3>
- Rizki, S. N., & Ningsih, E. P. (2024). Penerapan pembelajaran berdiferensiasi dalam memenuhi gaya belajar siswa peserta didik di sekolah dasar. *Ludi Litterarri*, 1(1), 38–48. <https://doi.org/10.62872/gk5d5q86>
- Safawi, S., & Akay, C. (2022). The effect of differentiated instruction approach on students' academic achievement and attitudes: A meta-analysis study. *Integrity Journal of Education and Training*, 6(6), 120–132. <https://doi.org/10.31248/ijet2022.163>
- Shen, Y. (2024). A music teaching model combining deep learning in the perspective of ecological aesthetic education: The integration of traditional music culture. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1–14. <https://doi.org/10.2478/amns-2024-0880>
- Strogilos, V. (2018). The value of differentiated instruction in the inclusion of students with special needs/disabilities in mainstream schools. *SHS Web of Conferences*, 42, Article 00003. <https://doi.org/10.1051/SHSCONF/20184200003>

- Sun, T. (2024). Practical teaching of music curriculum in colleges and universities based on multiple intelligences theory. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1-17. <https://doi.org/10.2478/amns-2024-0283>
- Şener, S., & Çokçalışkan, A. (2018). An investigation between multiple intelligences and learning styles. *Journal of Education and Training Studies*, 6(2), 125-132. <https://doi.org/10.11114/JETS.V6I2.2643>
- Tomlinson, C. A. (2014). *The differentiated classroom: Responding to the needs of all learners* (2nd ed.). ASCD.
- Trifatmasari, M., Oktoviana, L. T., & Puspitasari, E. D. (2023). Analysis of student learning styles in differentiation learning. *KnE Social Sciences*, 8(10), 46-57. <https://doi.org/10.18502/kss.v8i10.13431>
- Váradi, J. (2022). A review of the literature on the relationship of music education to the development of socio-emotional learning. *SAGE Open*, 12(1), 1-11. <https://doi.org/10.1177/21582440211068501>
- Veliyeva, I. (2021). Musical-aesthetic education of young schoolchildren through vocal-choral performances. *Bulletin of Science and Practice*, 7(7), 331-335. <https://doi.org/10.33619/2414-2948/68/44>
- Wong, J., Bautista, A., Ho, Y., & Kong, S. (2023). Preschool teachers' music-specific professional development preferences: Does teaching experience matter? *Research Studies in Music Education*, 46(1), 80-97. <https://doi.org/10.1177/1321103X221139992>
- Yu, Y. (2024). Construction of a model of differentiation in music teaching combined with the theory of multiple intelligences. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1-12. <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1922>

Makale Bilgi Formu

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zeka Bildirimi: Bu makale yazılırken hiçbir yapay zeka aracı kullanılmamıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Dilsiz Çoban Kavalı ile İcra Edilmiş ‘Sarıkamış Ağıtı’ nın Müzikal Analizi (Sinan Çelik İcrası Örneği)

Musical Analysis of 'Sarıkamış Lament' Performed with Dilsiz Çoban Kavalı (Sinan Çelik Performance Example)

Kemal Akdemir^{1*} 
Mutlu Demir Torun² 

¹ Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, Türkiye, kemalakdemir@duzce.edu.tr, ror.org/022xhck05

² Haliç Üniversitesi, Konservatuvar, İstanbul, Türkiye, mutlutorun22@gmail.com, ror.org/022xhck05

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Geliş Tarihi/Received: 20.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 23.05.2025
Yayınlanma Tarihi/ Available Online: 04.06.2025

Öz: Türk halk müziğinin en önemli ana başlıklarından biri serbest ritimli ezgiler yani uzun havalar. Uzun havalar kendi içinde türlere ayrılmaktadır. Bu türlerden biri halk ağzında çok yaygın olarak söylenen ağıttır. Uzun havaların gerek sözel gerekse çalgısal icrası, kırık havalara göre farklı açılardan icrada ustalık gerektirebilmektedir. Uzun hava icraları kimi zaman sözlü olarak seslendirilen, bazen de doğaçlama “improvise” olarak eserler makamına ve dizisine uygun şekilde yapılan icralardır. Çalgı icracılarının ustalığının değerlendirilmesinde ölçüt olarak, doğaçlama yapılan icralar da göz önünde bulundurulmaktadır. Uzun havalar ve doğaçlama olarak icra edilen eserlerin notaya alınmasının, analiz edilmesinin çalgı öğrencilerine de katkı sağlaması açısından oldukça önemli olduğu düşünülmektedir; çünkü çalgı öğrenmenin en önemli yöntemi, usta-çırak ilişkisi ve çalgısında virtüöz olan icracıların icralarının dinlenmesi ve icralarının taklidi olarak görülmektedir. Bu açıdan notaya alınmış bir uzun hava ve doğaçlamanın icrayı seslendirmede kolaylıklar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada uzun havanın duygusunu yansıtan bir icra olan “Kaval Açılışlar/Doğaçlamalar Sinan ÇELİK Turkish Traditional Music” (Çelik, 2007) isimli kaval virtüözü Sinan ÇELİK’in albümünden Sarıkamış Ağıtı’nın ana teması araştırmacı tarafından notaya alınmıştır. Eser ilk önce form açısından, (tür, biçim-yapı, cümlelerin benzer hücre kullanımı) genele bakış olarak, improvise’ nin iki yönünden ilki olan kompozisyon açısından (yapı-melodi, aralıkların ses yapısı, ritim), ikinci yönü olan icra özellikleri açısından da (süsleme sesleri, nüans, vurgu, hızlanma-ağırlaşma) yakından bakış olarak analiz edilmiştir ve Eserin A+A'+B olmak üzere üç bölmeden oluştuğu, süsleme seslerinin kullanımıyla birlikte ses alanının on birli olduğu, Türk Müziği Makamlarından Gerdaniye Makamı dizisi ile benzerlik gösterdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Halk Müziği, Uzun Hava, Ağıt, Dilsiz Kaval, Sinan Çelik

Abstract: One of the most important main topics of Turkish folk music is free rhythm melodies, also called uzun hava. Uzun hava is divided into types in itself. One of these genres is Ağıt “lament” as very widely used in colloquial speech. Both verbal and instrumental performance of uzun hava may require mastery in performing from different aspects compared to kırık hava. Uzun hava performances are performances that are vocalized verbally from time to time and sometimes improvised in accordance with the maqam and scale of the work. One of the evaluation criteria of the mastery of the instrument performers is taking the improvised performances into consideration. It is thought that the notation and analysis of uzun havas and works performed as improvisations are also very important for the improvement of instrument students because the master-apprentice relationship, listening to the performances of virtuoso performers and imitating their performances are seen as the most important ways of learning an instrument. In this respect, it is thought that a notated uzun hava and improvised performance will provide convenience in vocalization. In this article, the main theme of Sarıkamış Ağıtı from the album of Kaval virtuoso Sinan ÇELİK, titled “Kaval Openings/ Improvisations Sinan ÇELİK Turkish Traditional Music” (Çelik, 2007), which is a performance that reflects the feeling of uzun hava, was notated. The work was first analyzed from a formal perspective as a general overview (genre, form-structure, the use of similar cell in sentences). Then, it was examined in detail from the perspective of the two aspects of improvisation: the first aspect, composition (structure-melody, the tonal structure of intervals, rhythm), and the second aspect, performance characteristics (ornamental sounds, nuances, accent, acceleration-deceleration). It was concluded that the work consists of three sections, structured as A+A'+B; that its pitch range extends to an eleventh with the inclusion of ornamental sounds; and that it demonstrates similarities to the scale of the Gerdaniye Makam, one of the makams in Turkish Classical Music.

Keywords: Turkish Folk Music, Uzun Hava, Lament, Dilsiz Kaval, Sinan Çelik

Extended Abstract

The tongue-less kaval is considered the oldest musical instrument of humankind according to researchers and musicologists.

Studies suggest that wooden wind instruments, which became widespread with the development of wood carving techniques, are believed to have originated as hollowed-out bone and reed instruments dating back approximately 80,000 to 100,000 years (Sarı, 2018).

In excavations conducted under the direction of Prof. Nicholas J. Conard in October 2008, a tongue-less woodwind instrument made from the bone of a griffon vulture was discovered, which, according to radiocarbon analyses, was definitively dated to approximately 35,000 years ago (Aytek, 2010).

In excavations led by another researcher, Ivan Turk, in 1995, a 60,000-year-old Neanderthal flute, considered by some to be the world's oldest musical instrument, was discovered and is currently exhibited at the National Museum of Slovenia. (Aytek, 2010).

In Turkey, the first professional performance of the tongue-less kaval within the music community was given by Arif Sağ. At the First International Kaval Symposium organized by the Turkish Music State Conservatory of Istanbul Technical University, Sağ stated that the kaval represents the human self, that the sound of a whistle was expanded and adapted to be played like a kaval, and that, for this reason, the kaval may be regarded as humanity's first musical instrument (Karahasanoğlu & Cömert, 2018).

Known as the shepherd's tongue-less kaval in Anatolia and performed across all regions, this instrument holds an indispensable place in Anatolian music.

One of the most significant forms of Anatolian and Turkish music is unmetered folk song i.e., melodies with free rhythm. Depending on the region and geography, unmetered folk songs are named differently. However, works that mourn the dead and express grief, regardless of their rhythmic structure, are referred to as laments. These laments often address not only local deaths but also natural disasters such as earthquakes, floods, and wars. Whether an unmetered folk song qualifies as a lament can often be determined by the presence of lyrical elements.

Instrumental performances of melodies with free rhythm are referred to by various terms such as *peşrev*, *yol gösterme*, *ayak*, *gezenleme*, *açış*, *taksim*. It demonstrates an 'improvised' style of performance through preparatory exercise and interim exercise. Occasionally, they are also performed as wordless melodies with various instruments accompanying vocal performances (Şenel, 1992). Wind and string instruments are considered to possess a more impactful expressive power in the performance of unmetered folk songs, due to their ability to produce sustained tones.

During World War I, between December 15 and 22, 1914, the Sarıkamış Operation took place in the Allahuekber Mountains, where the Russian Empire and the Ottoman Empire faced off on the Caucasus front. The reasons for this conflict included the great expectations both sides hoped to fulfill after the war, desperation, and a desire to restore the damaged reputations of the Ottoman army after the Balkan Wars and the Russian army after the Russo-Japanese War. Aside from this, the use of religious, nationalistic, and historical elements by the press is another factor that contributed to the confrontation between the two empires. (Zardykhani, 2007).

The subject of this study, the lament titled "Sarıkamış," was sung to mourn the Ottoman soldiers who were martyred by freezing during the Sarıkamış Operation due to severe weather conditions. This lament, commemorating the tragic loss of approximately 60,000 to 90,000 Turkish soldiers, was compiled by Halil Atılğan from the Çukurova folk poet Aşık İmami and is cataloged under number 777 in the Unmetered folk songs recordings of the TRT Turkish Folk Music repertoire.

The Sarıkamış lament, performed by many vocal artists, particularly Musa Eroğlu, was performed (Şenel, 1992) instrumentally by kaval virtuoso Sinan Çelik, recognized as the foremost performer of the tongue-less kaval in Turkey. This performance was included in the work "Kaval Açışlar/Doğaçlamalar Sinan ÇELİK Turkish Traditional Music," (Çelik, 2007) released by Duygu Music Company.

The main theme of the work performed by Sinan Çelik was notated and analyzed in terms of form, with a general perspective (genre, form-structure) and a close perspective (structure-melody, tonal structure of phrases, use of similar cells, rhythm). The performance was then analyzed in terms of ornamentations, nuance, accent, and acceleration-deceleration.

The work consists of three sections, structured as A+A'+B, and has an eleven-tone interval with the use of ornamentations. In the A and A' sections, Uşşak, Hüseyni, and Rast çeşnis are used. In the B section, which can be considered the *meyan*, after the use of the Uşşak çeşni on the la note of the octave, the Rast and Uşşak çeşnis are used again, leading to a resolution. Upon examining the progression of the work, it is evident that consecutive notes—defined as notes that follow one another—are employed in the overall structure. The notes that are used in leaps form a small third interval. These notes create a sense of a pentatonic scale within the context in which they are used. During the performance, the patterns have sometimes been used with other notes in the same way, and at other times, they have been used on the same note with different note values. From a rhythmic perspective, the beginnings of the phrases started with smaller note values, and progressively larger note values were used, leading to a resolution. The most frequently used note value in the work is the thirty-second note. Ornamentations are mostly used after the main notes and this is typically performed using the note following the main note. Although rare, ornamentations using intervals of a second, third, and fourth can also be observed. In ornamentations used before the main note, more than two ornamentation notes are predominantly used. It starts melodically from higher registers with a fast rhythm, then gradually slows down as it moves to lower registers. During performance, accents are created sharply through the use of breath and tongue articulation, particularly with the 'tu' articulation. In longer notes, vibratos, which start slow and speed up toward the end, are used. In some extended notes, instead of vibrato, a trill is used. In the lower, heavier registers of the work, transitions to growling sounds occur and after that transition to regular notes has been made.

1. Giriş

Varoluşundan bugüne gelişen insanoğlu, müzik yoluyla duygu ve düşüncelerini ifade etmeye başlamıştır. Birçok telli, vurmali ve üflemeli çalgılar oluşturarak dini ve din dışı müzikler icra etmiştir. İnsanlar gerek eğlencelerinde gerekse dini törenlerinde vazgeçilmez olan bu çalgıları yaşadıkları çağlara göre geliştirmiş, farklı yapılanmalarıyla günümüze kadar taşımışlardır. Tarih öncesi çağlarda yapılmaya başlanan ve tüm medeniyetler tarafından kullanılan kemik, kamış ve ahşap üzerine geliştirilmiş nefesli çalgıların, dilsiz yani bir ses çıkarma aracı olmadan kullanıldığı düşünülmektedir.

Kavalın Türkiye'deki ilk profesyonel icracısı olan Arif Sağ, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen 1. Uluslararası kaval sempozyumunda, çalgının insanın kendisi olduğunu, ısıklık sesinin genişletilerek kaval gibi kullanıldığını ve bu sebeple insanoğlunun kullandığı ilk müzik aletinin kaval olduğunu ifade etmiştir (Sağ, 2018).

Sarı'ya (2018) göre, ağaç oyma tekniğinin gelişmesiyle yaygınlaşma yaşayan ağaç üflemeli çalgılar öncesinde, 80.000 ile 100.000 yıl kadar öncesine kadar içi boş halde bulunan kemik, kamış yapılan çalgılar kullanılmaktaydı.

Araştırmacı, Prof. Nicholas J. Conard' ın yürütücülüğünde 2008 Ekim ayında yapılan kazılarda, Almanya'nın Ulm şehrinin 20 km batısında, Ach vadisinde yer alan Swaiba Alpleri'ndeki Hohle Fels mağarasında kırılmış 12 adet kemik parçası bulunmuşlardır. Kızıl akbaba kuşuna ait olduğunu belirlenen kırık kemik parçalarının birleşmesiyle 21,8 cm boyunda ve yaklaşık 8 mm çapında üflemeli bir müzik

aletinin meydana geldiğini ortaya çıkarmışlardır. Ortaya çıkan müzik aletinin herhangi bir ağızlık olmadan kullanıldığı ve yapılan radyokarbon çalışmaları ile tarihinin kesin olarak 35.000 yıl öncesine ait olduğunu ifade etmişlerdir (Aytek, 2010).

Resim 1

2008 Ekim Kazılarında Bulunan Çalgı



Kaynak: (Aytek, 2010, s. 83)

Ivan Türk liderliğinde 1995 yılında yapılan kazılarda, Cerckno yakınlarındaki Divje babe mağarasında 60.000 yıllık olduğu ve dünyanın en eski müzik aleti olarak iddia edilen Neandertal flütü bulunmuştur. Bulunan bu müzik aletinin eski taş çağına (Paleolitik) ait olduğu söylenilmektedir. Mağara ayısı yavrusunun, uyluk kemiğinden yapılan bu flüt' ün üzerinde 4 adet delik bulunmaktadır. Çalgı üzerinde (Narodni Muzej Slovenije, 1995a) bulunan deliklerin ikisi tamamen görünmekte iken diğer ikisi kırık bir şekilde bulunmuştur.

Resim 2

Neandertal Flütünün Orjinali ve Yenilenmiş Hali



Kaynak: (Narodni Muzej Slovenij, 1995b)

Arif Sağ'ın (2018) panel konuşmasında ifade ettiği üzere, insanlık tarihindeki ilk müzik aletinin kaval olduğu görüşü kabul edilebilir niteliktedir.

Nefesli çalgıların atası olarak kabul edilen kaval çalgısı Anadolu'da yaygın olarak kullanılmasına rağmen, ülkemizde profesyonel müzik camiasında ve konservatuvarlarda ancak 1980'li yıllarda kendisine yer bulmuştur. Dilsiz Kaval çalgısının standarda dönüştürülmesinde ve çalım teknikleri konusunda en büyük çabayı gösteren çalışmamızda icrasını incelediğimiz Sinan Çelik'tir. Çelik (kişisel görüşme, 30 Ocak 2025) köy enstitüsü mezunu bir öğretmen olan babasının mandolin çalması ve ilkökul öğretmenin babası olması sebebiyle müziğe mandolin ile başlamıştır. Ankara İlk Öğretmen okulunda ana çalgı olarak Keman yardımcı çalgı olarak da Blok Flüt öğrenmiştir. İstanbul'a geldikten sonra blok flüt ile Türk Halk Müziği korolarına eşlik ederken, Türk Folklor Kurumu hocalarından Hüsnü Tiryaki'nin yönlendirmesiyle Arif Sağ'da bulunan metal kavalı alarak uzun süreler transpoze olarak icra etmiştir. Çalgının kromatik perdeli olması transpoze çalmaya elverişli olsa da belli bir ses sahasının dışına çıktığı zaman horlatma sesinin elde edilemeyeşinden dolayı, icracılığının yanı sıra çeşitli denemeler sonucunda şu anda kullandığımız ölçülerini bularak her akortta kavallar yapmıştır. Tam kapalı pozisyonda ilk

perdenin arasının bir tam ses olması sebebiyle hicaz ve kürdi dizilerinin daha rahat icra edilebilmesi açısından, tam kapalı 'la' sesi olarak kabul edilen pozisyona 1. pozisyon (1. perde sistemi), bir perde açık şekilde 'la' sesi kabul edilerek icra edilen pozisyona 2. Pozisyon (2. perde sistemi) adını vermiştir. Fakat çalgının hem yapısal hem de metodolojik olarak çok eksiğinin olduğunu, yeni icracıların ve akademisyenlerin bu konuda ciddi çalışmalar yapmalarının gerektiğini söylemektedir.

Günümüzde kabul edilmiş bir metodu bulunmayan kaval çalgısı için akademisyenler tarafından çalışılan metotlar bulunmaktadır fakat bu çalışmalarda Sinan Çelik'in bulmuş olduğu sistem üzerinden yürütülmektedir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Dr. Haydar Tanrıverdi (kişisel görüşme, 27 Ocak 2025) Türk Halk Müziğinde çok sık kullanılan koma seslerin her perdede uygulanabilmesi için yeni çalışmalar yaptığını söylemiştir. Fakat bu çalışmaların kullanılabilir olması için zamana ve çalışmaların devam etmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Yapısal olarak dilsiz kaval çalgısı, tek parça halinde ağaçtan yapılan, ön yüzünde yedi arka yüzünde bir perde bulunan, içi boş silindirik bir boru görünümündedir. Yapısal olarak bazen birden fazla parçadan oluşan bu kavallarla da bu görünüş kavalın icrasında ve ses yapısında herhangi bir değişikliğe yol açmamaktadır.

Serbest ritimli ezgiler, peşrev, yol gösterme, ayak, gezenleme, açış, taksim olarak adlandırılmaktadır. Ön çalış ve ara çalışmalarla "improvise" bir icra şekli gösterir. Zaman zaman vokal melodilerin de farklı çalgılarla sözsüz olarak icra edildiği görülmektedir (Şenel, 1992).

Nefesli ve yaylı çalgıların daha uzun sesler çıkarabilmelerinden dolayı uzun hava icralarında daha etkileyici bir güce sahip oldukları düşünülmektedir. Türk Halk Müziği'nde uzun havalar bölgelere göre değişik isimlerle adlandırılrsa da genel bir başlık altında isimlendirilmektedir. İcra edilen bir eserin uzun hava ya da ağıt olduğu ancak söz unsuru devreye girdiğinde anlaşılabilmektedir. Ağıtlar sadece ezgi eşliğinde icra edilen eserler değildir. (Parmaksız, 2006) tarafından "İnsanlar, tarihin başlangıcından itibaren ölüm karşısındaki hislerini, yazdıkları şiirlerle dile getirmeye çalışmışlardır. Ölüm sonrası, insanların ölenin arkasından söylediği şiirler "ağıt" olarak adlandırılmıştır" (s. 1) diye tanımlanmıştır.

Çalışmaya konu olan Sarıkamış Ağıtı, I. Dünya Savaşı sırasında Sarıkamış'ta donarak şehit olan askerler için yakılmış bir ağıttır. Kafkasya cephesinde Osmanlı ve Rus İmparatorluğu'nu karşı karşıya getiren sebepler; savaş sonrasında umdukları büyük beklentiler, çaresizlik, Rusların Japon Savaşı'nda, Osmanlı ordusunun ise Balkan Savaşı'nda zedelenen itibarlarını kurtarmak istemeleri olarak sıralanabilir. Bunlar dışında basın tarafından yapılan milliyetçi, dini ve tarihi unsurların kullanılması da iki imparatorluğu karşı karşıya getiren bir başka nedendir (Zardykhon, 2007).

15 ile 22 Aralık 1914 tarihleri arasında Allahuekber dağlarında yaşanan Sarıkamış Harekâtı'nda Osmanlı ordusunun hava şartlarından dolayı kaybettiği şehitlerle ilgili;

Limani Von Sanders tarafından 13 Aralık 1917'de Alman genelkurmayına gönderilmek üzere Bandırma'da yazılan raporda Sarıkamış Harekâtı ile ilgili birtakım bilgilere yer verilmiştir. Rapora göre III. Ordu Komutanı Enver Paşa ve Erkân-ı Harbiye Reisi Von Bronsart tarafından planlanan harekâta kullanılan ordunun mevcudu 90 bin kişiydi. Türk Ordusu Rus kuvvetlerine karşı oldukça üstündü. Sanders raporunda kendisinin katı muhalefetine ve temennilerine rağmen Sarıkamış-Kars hattında bir mücadeleye girildiğini, şayet yüksek dağ geçitlerini Türk ordusunun geçmesi durumunda dahi muhasara için yeterli top gücüne sahip olunmadığı için Kars'ın hiçbir zaman zapt edilemeyeceğini yazmaktadır. Harekâtın yapılış tarzıyla ilgili kısa bilgi veren Sanders 90 bin kişilik ordudan sadece 12.000 kişinin kurtulduğunu raporunda bildirmektedir. Geri dönenler dışındaki askerlerin ya şehit düştüğü yâda açlıktan, soğuktan hayatını kaybettiğini veya esir olduğunu

bildirmektedir. Raporunun Sarıkamış ile ilgili son kısmına ise “Bu (Sarıkamış) taarruzunu haklı çıkarmak yolunda herhangi bir sebebi harp tarihi hiçbir zaman tespit edemeyecektir” şeklinde bir not düşmüştür (Tekir, 2015, s. 306).

TRT Türk Halk Müziği repertuarı uzun havalar kayıtlarında 777 numaralı sırada bulunan ağıt Halil Atılğan tarafından Çukurovalı Aşık İmami’den derlenmiştir. Ağıtın repertuarda bulunan sözleri aşağıdaki gibidir.

“Sarıkamış Altınbulak
Soğanlı’yı biz ne bilek
Bizim uşak gökçek gezer
Ağca zıbın gara yelek

Yüzbaşılar binbaşılar
Tabur taburu karşılar
Yağmur yağıp gün değince

Yatan şehitler ışılar

Gadasın aldığım Eşe
Tekerim dayandı daşa
Seferberliği durdurun
Elini öpem Enver Paşa” (Repertukul, 2025).

Bu çalışmada ele alınan Sarıkamış Ağıtı’ nın açışı, metodik olarak yapılacak bir çalışmaya örnek teşkil etmesi bakımından, incelenmesi yapılarak analizleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sistem olarak, Prof. Mutlu D. Torun’un (kişisel görüşme, 05 Mart 2019) Sanatta Yeterlik “Dinleyerek Analiz” dersinde eser analiz sistemi olarak kullandığı sistemden yararlanılarak inceleme yapılmıştır. Eser yapı-melodi bakımından incelenirken T.S.M. Makam müziğindeki ‘çeşni’ kavramı icracının yapmış olduğu perde kalıplarını makamsal olarak tanımlamak için kullanılmıştır.

Özgelen, Çolakoğlu Sarı ve Durmuş’a göre (2023) ‘çeşni’ kavramı Arel ve Rauf Yekta’nın nazariyat kitaplarında geçmemekte fakat Arel ekolünden gelen İsmail Hakkı Özkan’ın Nazariyat kitabında basit makamları oluşturan 4’lü ve 5’liler için ‘çeşni’ kavramını kullanmakta, ilk ‘çeşni’ kavramı ise Haşim Bey Edvarında Muhayyer makamı tarifinde geçmektedir.

Genele bakış ve yakından bakış boyutlarında inceleme yapılmıştır. Her iki boyutta da form, melodi, ritim ve icra özellikleri ele alınmıştır.

Genele bakışta, icra notasının tümünde, form (tür, biçim ve türün üslubu), genel olarak melodi ve ritim özelliklerinden sonra genel olarak icra özellikleri, yakından bakışta, müzik cümleleri ele alınıp ayrı ayrı form (yapı, cümlelerdeki benzer kısımlar (tekrar, sekileme, motif işleme), melodi ve ritim özelliklerinden sonra icra özellikleri detaylı olarak incelenmiştir.

Yakından bakış incelemesinde yapı ve melodi konuları aynı başlık altında ele alınmıştır.

2. İcra ve Nota Üzerinde İnceleme

Sinan Çelik’in “Kaval Açışlar/Doğaçlamalar” (Çelik, 2007) albümünde icra etmiş olduğu Sarıkamış Ağıtı isimli eser araştırmacı tarafından notaya alınmış, icra özellikleri nota üzerinde gösterilerek eser, genele bakış ve yakından bakış boyutlarında incelenmiş ve analiz edilmeye çalışılmıştır. Kaval çalgısı yapısı gereğince birçok ses üzerinden transpoze çalım tekniğine uygundur. Fakat “horlatma” sesi sadece birinci kademe üfleme şiddetinde çıktığından, transpoze çalımlarda “horlatma” sesinin kullanım aralığının azalacağından ya da hiç kullanılamayacağından, genellikle icracılar her ses için ayrı kaval kullanmaktadırlar. Eserin icrası, do akortlu bir kaval ile icra edilmiştir. Eserin notasında karar sesi olan

la perdesi, la sesi veren 440 hertzlik bir diya-pazona göre do sesine denk gelmektedir. İncelemede kullanılan kısaltmalar ve işaretler aşağıda gösterilmiştir.

2.1. Kısaltmalar ve işaretler

A_{00:00 - 00:29}: Bölmenin hangi zaman diliminde olduğunu gösterir.

a_{00:00 - 00:15}: Cümlelerin hangi zaman diliminde olduğunu gösterir.

T.S.M. : Türk Sanat Müziği

Bkz. : Bakınız

h: Horlatma

tr: Trill

w/bar -ı: Vibrato çubuğu (vibrato'nun uzunluğunu gösterir)

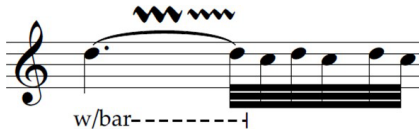
 : Geniş vibrato (yavaş hızda yapılır)

 : Vibrato (normal hızda yapılır)

Bkz. Şekil 1

Şekil 1

Vibrato ve w/bar Gösterimi



Şekil 1' de re sesinde vibrato uygulaması vardır. Vibrato çubuğu vibratonun hangi sestten başlayıp ne kadar devam ettiğini göstermektedir. Geniş vibrato, vibrato çubuğunun başlangıcından bir süre sonra başlamaktadır. Bu durum bir süre düz ses icra edildikten sonra vibratoya başlandığını göstermektedir. Ardından normal hızda icra edilecek vibrato işareti kullanılmıştır. Bu da geniş vibratodan sonra daha hızlı bir vibrato yapılacağı anlamına gelmektedir.

Şekil 2

Sarıkamış Ağıtı Notası

SARIKAMIŞ AĞITI

DİLSİZ KAVAL AÇIŞ
SİNAN ÇELİK

NOTAYA ALAN
KEMAL AKDEMİR

The musical score for "Sarıkamış Ağıtı" is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two main sections, A and B, each with a Coda (C). Section A starts with a key signature change to two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, trills (tr), and dynamic markings like 'w/bar' and 'h'. Section B also features a key signature change to two sharps. The score is presented on ten staves, with some staves containing multiple measures of music. The notation is in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time. The score includes various musical symbols such as slurs, ties, trills (tr), and dynamic markings like 'w/bar' and 'h'.

Şekil 2 (Devamı)

SARIKAMIŞ AĞITI

2

The musical notation for Sarıkamış Ağıtı is presented on two staves. The first staff contains the following lyrics: 'h w/bar-ı', 'w/bar-ı', 'h--', and 'h--'. The second staff contains the following lyrics: 'h-----', 'w/bar-----ı', and 'h-----'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating the melody and rhythm of the piece.

3. Genele Bakış

Şekil 2' de eserin formu (tür, biçim ve türün üslubu), genel olarak melodi ve ritim özelliklerinden sonra, genel olarak icra özellikleri açısından inceleme yapılmaya çalışılmıştır.

3.1. Form

Sarıkamış Ağıtı icrasının formu; tür, biçim-yapı ve türün üslubu açısından genel olarak aşağıda gösterilmeye çalışılmıştır.

3.1.1. Tür

Ağıt, uzun hava:

İncelenen Dilsiz Kaval açısı, sözlü olarak da icra edilen Sarıkamış Ağıtı'nın Dilsiz Kaval ile yapılmış icrasıdır. Eser, Dilsiz Kaval icracısı Sinan Çelik'in (2007) Duygu Müzik tarafından yayınlanan "*Kaval Açışlar/Doğaçlamalar-SİNAN ÇELİK Turkish Traditional Music*" albümünden notaya alınmıştır.

Eser icrasının tamamı 3:02 dakika olup, 00:00 ile 1:30 dakikalık bölümü notaya alınmış ve incelenmiştir. Eserin devamı, notaya alınan bölümle birebir benzerlik gösterdiğinden notaya alınmamıştır. Eser, Türk Halk Müziği'nde "Yahyalı Kerem" olarak adlandırılan dizide icra edilmiştir. Türk Sanat Müziği'ndeki Gerdaniye makamı dizisiyle benzerlik göstermektedir.

3.1.2. Biçim - yapı

Şema ile ilgili notlar:

Küçük harfler cümleleri, büyük harfler bölmeleri, parantezler periyodları göstermektedir. Eserin incelenen kısmı 3 bölmeden oluşmaktadır. A bölmesi a ve b cümlesi olmak üzere iki cümleden oluşmaktadır. A' bölmesi A bölmesine çok benzer a' ve b' cümlelerinden oluşmaktadır. B bölmesi ise eserin meyan kısmını oluşturmakta c ve b'' olacak şekilde iki cümleden oluşmaktadır.

Biçim aşağıda şema olarak gösterilmiştir.

A + A' + B;

A (a+b)

A' (a'+b')

B (c+b'')

Eser, zemin-nakaratın tekrarlandığı bir T.S.M şarkı biçimine benzemektedir.

3.1.3. Türün üslubu

Ağıtlar ölen kişilerin arkasından yakılan acılı şiirler ve sözlü ezgilerdir. Çukurovalı Aşık İmami' den derlenen eser, Kayseri Pınarbaşı ilçesi Sindel köyünde "Garasala" isimli bir kadın tarafından yakılmıştır (S. Çelik, kişisel görüşme, 30 Ocak 2025). Sözsüz olarak icra edilmiş olan bu kayıtta da ezginin ağıt olduğu duygusu hissedilmektedir.

3.2. Melodi

Sarıkamış ağıtı, melodik olarak 3 bölmeden oluşmaktadır. İlk iki bölme birbirine çok benzer yapıda olan A ve A' bölmeleridir. Üçüncü bölme olan B bölgesi eserin meyanı niteliğindedir.

3.3. Ritim

Uzun havalar serbest ritimli ezgilerdir. Fakat serbest ritimli ezgilerin de kendi içerisinde bir ritmik yapısı bulunmaktadır. Üç bölmeden oluşan eserde, bölmeleri oluşturan her cümle üç cümle parçasından oluştuğu ve bu cümle parçalarının kendileri içerisinde bir ritmik yapı meydana getirdiği görülmüştür.

3.4. İcra özellikleri

İcracı Sinan Çelik, icra etmiş olduğu eserde genel olarak yöresel tavrı korumuş, aynı zamanda yüksek icracılığını ve tekniğini kullanarak ağıt türündeki ezgide kendine has üslubunu da ortaya koymuştur.

3.4.1. Cümlelerin benzer hücre (model) kullanımı

Eserde bazı benzer hücreler (modeller) çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Aşağıda birbirine benzer modellerin farklı seslerde kullanıldığı görülmektedir.

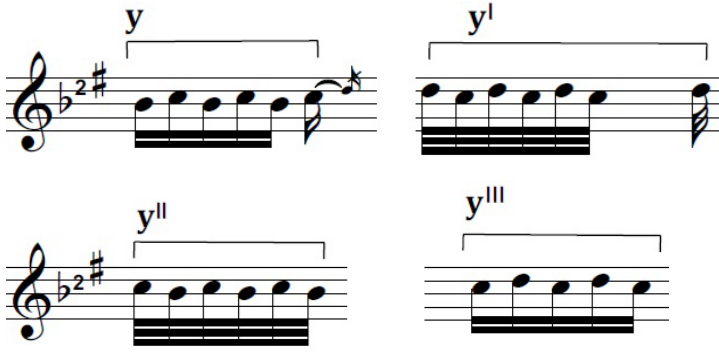
Bkz. Şekil 3, Şekil 4, Şekil 5

Şekil 3

Benzer Hücreler 1



Aşağıdaki şekilde birbirine benzer dört model bulunmaktadır. Bu modellerin 16'lık nota değerinde olanlarında ilk sestten sonra bir üst ses kullanılmış, 32'lik nota değerinde olanalar da ise ilk sestten sonra bir alttaki ses kullanılmıştır.

Şekil 4*Benzer Hücreler 2*

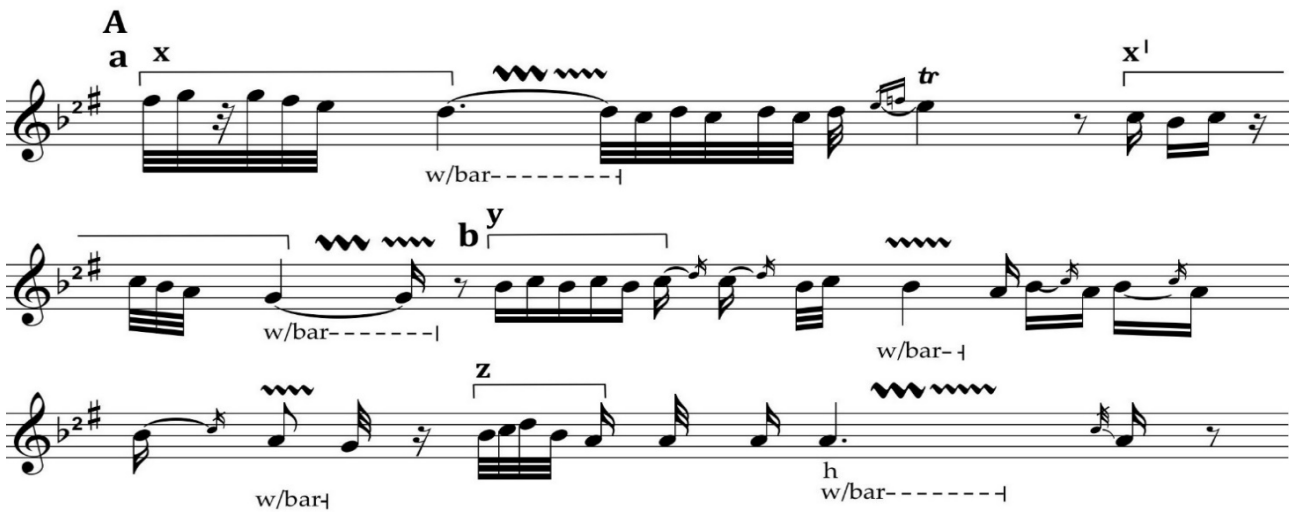
Aşağıda yer alan şekilde birbirine benzer modeller ters çevrilerek kullanılmıştır.

Şekil 5*Benzer Hücreler 3***4. Yakından Bakış**

Yakından bakış incelemesinde, improvize' nin kompozisyonu (yapı-melodi, aralıkların ses yapısı, ritim) ve icra özellikleri (süsleme sesleri, nüans, vurgu, hızlanma-ağırlaşma) analiz edilmeye çalışılmıştır.

4.1. Kompozisyon

İcracı Sinan Çelik' in icra sırasında eser üzerinde yapmış olduğu kompozisyon aşağıda detaylarıyla belirtilmiştir.

4.1.1. Yapı-melodi**Şekil 6***A Bölmesi Notası***A bölümü:**

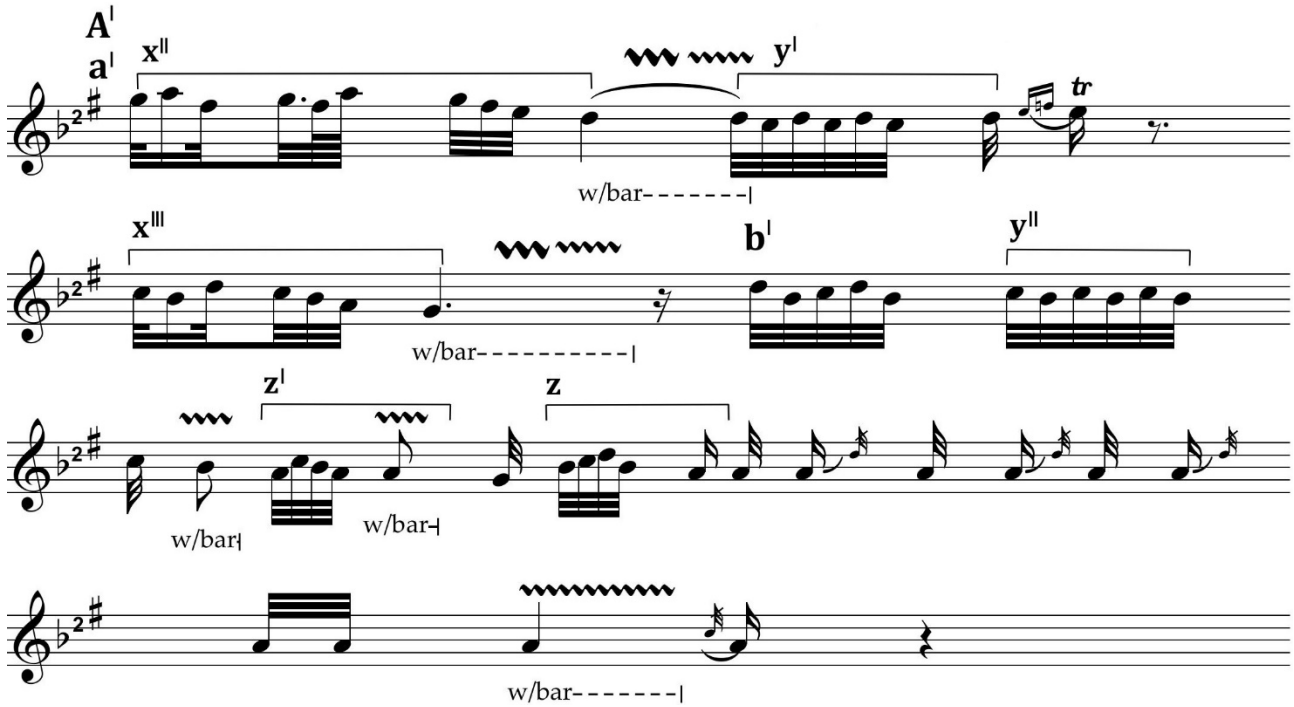
(a00:00 – 00:15 + b00:15 – 00:29)

Şekil 6' da notası verilmiş olan A bölmesinin ilk cümlesinde fa# sesi ile seyre başlayan eser re perdesi üzerinde ısrarlı bir şekilde gezindikten sonra, mi perdesinde kalış yapmaktadır. Buradaki kalış hem mi perdesi üzerindeki Uşşak çeşnisini göstermekte hem de la perdesi üzerindeki Hüseyini çeşnisinin 5. derecesindeki bir kalışı göstermektedir.

Cümlelerin devamında inici bir seyir özelliği gösteren eser, sol perdesine kadar inmekte ve sol perdesi üzerinde Rast çeşnisi ile kalış yapmaktadır. b cümlesinin ilk cümle parçasının sonunda her ne kadar sol perdesine düşülse de bu bir sonraki cümle parçasının la perdesinde bitişine bir hazırlık mahiyetinde değerlendirilmelidir. Nihayetinde b cümlesinin sonunda la perdesinde Uşşak çeşnili kalış yapılarak birinci bölme olan A bölmesi la perdesi üzerinde Uşşak çeşnisi ile gerçekleştirilmiştir.

Şekil 7

A' Bölmesi Notası



A' bölmesi:

(a'00:30 + b'00:58)

Bu bölme adından da anlaşılacağı gibi A bölmesine çok benzeyen fakat bazı değişiklikleri içinde barındıran bir bölmedir. A bölmesinin ilk cümlesinde tizdeki sol perdesine kadar sesler kullanılmıştı. Buradaki a' cümlesinde ise la perdesine kadar sesler kullanılmıştır. Fakat melodi ilk cümle olan a cümlesine oldukça benzemektedir ve yine mi perdesinde kısa da olsa bir kalış yapmıştır. Ardından tekrar sol perdesinde Rast çeşnisiyle kalış yapılmıştır.

b' cümlesi A bölmesindeki b cümlesine çok benzemektedir ve aynı karakterdedir. Burada da karara gelindiğinde la perdesi üzerinde Uşşak çeşnisinin kullanıldığını ve la üzerinde Uşşak çeşnisiyle kalış yapıldığı görülmektedir.

Bkz. Şekil 7

Şekil 8*B Bölmesi Notası*

The musical notation for the B section consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, a trill (tr), and a wavy line. The second staff continues with eighth notes, a wavy line, and a trill. The third staff features eighth notes, a wavy line, and a trill. The fourth staff includes eighth notes, a wavy line, and a trill. The fifth staff concludes with eighth notes, a wavy line, and a trill. Various annotations are present throughout, including 'w/bar-----|', 'x^{IV}', 'y^{III}', 'x^V', 'b^{II}', 'y^{II}', 'z^I', 'z', 'h', 'h--', and 'h----- --'.

B bölümü:**(c 00:59 + b"01:30)**

Eserin son bölümü olan bu bölüm aynı zamanda meyan niteliğindedir. Tiz bölgeye doğru genişleyen bu bölgede tizdeki do sesine kadar çıkıldığı görülmektedir. Sol perdesi üzerinde genişleyen bu bölgede la üzerindeki Uşşak çeşnisi kullanıldıktan sonra, tekrar re perdesine inilmekte ve re perdesi civarında gezinildikten sonra tekrar mi perdesinde ufakça bir kalış yapılmaktadır. Daha sonra sol perdesinde Rast çeşnili kalış yapılmıştır.

Eserin ve bu bölümün son cümlesi olan b" cümlesi her iki bölümde de kullanılan b cümlesine çok benzemekte, karakter ve kalış olarak aynı perdelere aynı çeşnileri kullanarak kalış yapmakta, en son karar perdesi olan la perdesinde Uşşak çeşnisiyle karar vermektedir.

Bkz. Şekil 8

4.1.2. Aralıkların ses yapısı

İcra edilen eserde sesler genellikle bitişik olarak kullanılmıştır. Atlamalı seslere dikkat edildiğinde ise sadece küçük üçlü aralığı kullanıldığı görülür. Bu küçük üçlü aralıklar bazen pest notadan başlayarak kullanıldığı gibi aynı seslerle tam tersi olarak kullanıldığı da görülmüştür. Küçük üçlü aralıkların kullanımı aynı zamanda esere pentatonik bir dizi hissi vermektedir. Eser içerisinde kullanılan küçük üçlü aralıklarının yer aldığı hücreler aşağıda gösterilmiştir;

Bkz Şekil 9 - 17

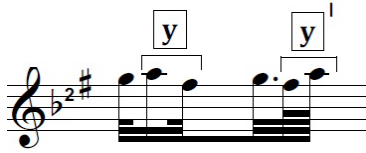
Şekil 9

Ses Yapısı 1



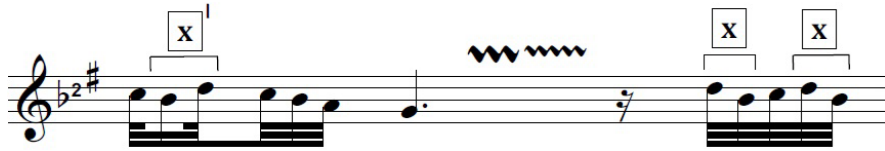
Şekil 10

Ses Yapısı 2



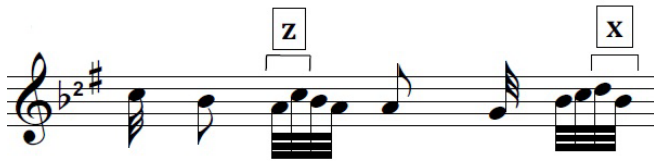
Şekil 11

Ses Yapısı 3



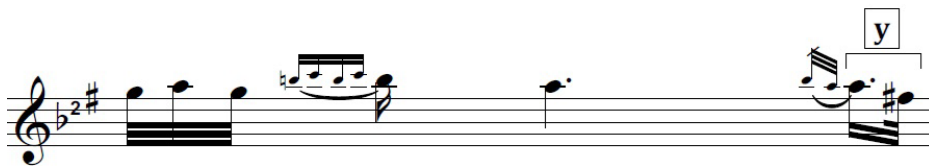
Şekil 12

Ses Yapısı 4



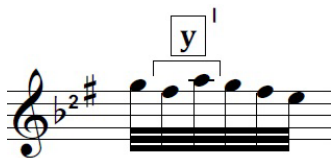
Şekil 13

Ses Yapısı 5



Şekil 14

Ses Yapısı 6



Şekil 15

Ses Yapısı 7



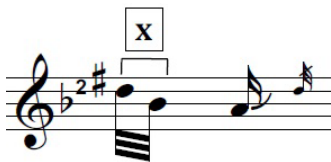
Şekil 16

Ses Yapısı 8



Şekil 17

Ses Yapısı 9



Yukarıda $\boxed{x}$, $\boxed{x'}$, $\boxed{y}$, $\boxed{y'}$ ve $\boxed{z}$ olarak adlandırılmış beş hücre mevcuttur.

X re - si aralığını göstermektedir.

$\boxed{x}$ olarak gösterilmiş olan hücre, $\boxed{x}$ harfiyle gösterilen re - si aralığının kullanıldığı hücrenin tersi olan si - re aralığıdır.

y la - fa# aralığını göstermektedir.

y¹ olarak gösterilmiş hücre, **y** olarak gösterilen la - fa# aralığının kullanıldığı hücrenin tersi olan fa# - la aralığıdır.

Z la - do aralığını göstermektedir.

4.1.3. Ritim

Cümleler ritim kalıpları içerisinde değerlendirildiğinde, her cümlenin üç cümle parçasından oluştuğu görülmektedir. Cümle parçaları 32'lik ve 16'lık kısa nota değerleriyle başlamakta daha sonra uzun seslerle noktalı 8'lik, 4'lük ve noktalı 4'lük nota değerleriyle bitmektedir. Eserde en çok 32'lik nota değerleri mevcuttur.

4.2. İcra açısından özellikler

İcra açısından yapılan inceleme; süsleme sesleri, nüans, vurgu, hızlanma-ağırlaşma bakımından analiz edilmeye çalışılmıştır.

4.2.1. Süsleme sesleri

Notaya alınan bu eserde süsleme sesleri çoğunlukla asıl notanın kendisinden sonra kullanılmıştır. Kullanılan süsleme sesleri genel olarak asıl notanın bir üst sesi olan seslerdir.

Bkz. Şekil 18 - 29

Şekil 18

Süsleme Sesleri 1



Şekil 19

Süsleme Sesleri 2



Nadir olsa da üçlü ve dörtlü aralıklar şeklinde de süsleme sesleri kullanılmıştır.

Şekil 20

Süsleme Sesleri 3



Şekil 21

Süsleme Sesleri 4



Şekil 22

Süsleme Sesleri 5



Şekil 23

Süsleme Sesleri 6



Asıl sestten önce birden fazla süsleme sesleri de kullanılmıştır. Fakat bu sesler sadece tek ses olarak değil, ikili ve dörtlü guruplar halinde de kullanılmıştır.

Şekil 24

Süsleme Sesleri 7



Şekil 25

Süsleme Sesleri 8



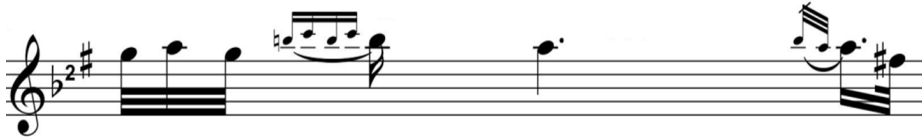
Şekil 26

Süsleme Sesleri 9



Şekil 27

Süsleme Sesleri 10



Şekil 28

Süsleme Sesleri 11



Şekil 29

Süsleme Sesleri 12



4.2.2. Nüans

Eser bir ağıt olması sebebiyle, adeta bir haykırış havasındadır ve genel olarak forte olduğu söylenebilir. Bu durum eserin meyan kısmı da denebilecek B bölümünde daha fazla hissedilmektedir.

4.2.3. Vurgu

Müzik enstrümanı icrasında vurgu çok önemli bir yere sahiptir. Bir nefesli çalgı olan Dilsiz Kaval çalgısında vurgular ekseriyetle nefes yoluyla yapılır. Bu eserde de genel olarak “tu”, “tu” şeklinde nefes ve dilin aynı anda kullanılmasıyla vurgular yapılmıştır. İncelenen eserde vurgular en çok cümleyi oluşturan cümle parçalarının başlangıçlarında ve tiz bölgelerin başlangıçlarında kullanılmıştır. Cümlelerin sonunda doğru karara gidilirken de karar hissini kuvvetlendiren vurgular kullanılmıştır.

4.2.4. Hızlanma – ağırlaşma

Yukarıda da belirtildiği gibi incelenen eser bir ağıt türünde olduğundan bir haykırışı ve yakarışı anlatmaktadır. Bu sebepten dolayı eserin bölmelerinin (periyod) ilk cümleleri sürekli olarak tiz seslerden başlamakta ve hızlı bir seyir hareketi göstermektedir. Bu ilk cümlelere cevap olarak gelen ikinci cümleler portenin orta derecedeki seslerinden seyre başlamakta, ilk cümlelere göre daha yavaş bir hızla başlayıp sona doğru daha da yavaşlamaktadır.

5. Sonuç

İncelenen Sarıkamış Ağıt'ı isimli eserin müzikal analizinde sonuç olarak aşağıdaki bilgilere ulaşılmıştır. Türk Müziği Makamlarından Gerdaniye Makamı dizisiyle benzerlik göstermektedir.

Eser A+A'+B olmak üzere üç bölmeden oluşmaktadır.

Eserin süsleme seslerinin kullanımıyla birlikte ses alanı on birlidir.

A ve A' bölmelerinde Uşşak, Hüseyini ve Rast çeşnileri kullanılmıştır.

Meyan olarak kabul edilebilecek B bölümünde oktavdaki la perdesinde Uşşak çeşnisi kullanıldıktan sonra tekrar karara doğru Rast ve Uşşak çeşnileri kullanılarak karara gidilmiştir.

Seyir özelliğine dikkat edildiğinde, genel yapı itibarıyla sıralı yani birbirini takip eden sesler kullanılmıştır. Atlamalı olarak kullanılan sesler küçük üçlü aralığındadır. Bu sesler kullanıldığı yerde pentatonik bir dizi hissi yaratmıştır.

İcra sırasında kullanılan modeller bazen aynı şekilde başka seslerde kullanılmış, bazen de aynı ses üzerinde farklı nota değerleriyle kullanılmıştır.

Ritmik açıdan cümle başlangıçları küçük nota değerleriyle başladıktan sonra sırayla daha büyük nota değerleri kullanılmış ve karara gelmiştir.

İcra edilen eserde, notaya aldığımız değer yapısında en çok otuz ikilik nota değeri kullanılmıştır.

Süsleme sesleri çoğunlukla asıl seslerden sonra kullanılmış ve bu genellikle asıl sestten bir sonraki ses kullanılarak icra edilmiştir. Az da olsa ikili, üçlü ve dörtlü aralıkların kullanıldığı süsleme sesleri de görülmektedir. Asıl sestten önce kullanılan süsleme seslerinde ekseriyetle iki sestten daha fazla süsleme sesi kullanılmıştır.

Savaşta şehit olan askerleri konu alan Sarıkamış Ağıt'ı, melodik olarak tiz bölgelerden ve hızlı bir ritimle başlayarak daha sonrasında pest bölgelere indikçe yavaşlama göstermektedir.

İcra sırasında vurgular sert bir şekilde "tu", "tu" şeklinde nefes ve dilin kullanılmasıyla yapılmıştır. Uzun seslerde ağırdan başlayan ve sonlara doğru hızlanan vibratolar kullanılmıştır. Bazı uzun seslerde de vibrato yerine trill kullanılmıştır.

Eserin ağırlaşan pest ses bölgelerinde horlatma seslerine geçişler yapılmış ve sonrasında tekrar düz seslere geçilmiştir.

Kaynakça

- Aytek, A. (2010). İlk müzik aleti flüt. *Bilim ve Teknik*, (506), 82-83.
- Çelik, S. (2007). *Sarıkamış* [Enstrümantal parça]. İçinde *Kaval açışlar / Doğaçlamalar Sinan Çelik Turkish Traditional Music*[Albüm]. Duygu Müzik Plak.
- Narodni Muzej Slovenije. (1995a). *Neanderthal flute*. Erişim tarihi: 23 Mayıs 2025, <https://www.nms.si/en/collections/highlights/343-Neanderthal-flute>
- Narodni Muzej Slovenije. (1995b). *Piščal and reconstruction* [Fotoğraf]. Erişim tarihi: 23 Aralık 2024, <https://www.nms.si/en/imagelib/source/default/Zbirka/Znameniti-predmeti/01neandertalceva-piscal/piscal-in-rekonstrukcija.jpg>
- Özgelen, O. Z., Çolakoglu Sarı, G., & Durmuş, S. U. (2023). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: "Kemençe Beşlemesi" örneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11(1), 75-95. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20231114>
- Parmaksız, M. N. (2006). *Aşık edebiyatında ağıt konulu destanlar* [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=sfTDZhUSGjnsRxEQXJFsUg&no=sWGCwwmBjrawj900ai_XMA
- Repertükl Repertuar Türküleri Külliyyatı. (2016). *Repertükl repertuar türküleri külliyyatı*. İçinde *Sarıkamış Altınbulak Sarıkamış Ağıdı*. Erişim tarihi: 13 Ocak 2025, <https://www.repertukul.com/SARIKAMIS-ALTINBULAK-Sarikamis-Agidi-777>
- Sağ, A. (2018). Panel konuşması. S. Karahasanoğlu & E. Cömert (Ed.), *1. Uluslararası Kaval Sempozyumu Bildirileri* (ss. 19-44). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Sarı, A. (2018). 2000 yıl öncesinden somut bir tını: Sagalassos/Ağlasun çığırması. S. Karahasanoğlu & E. Cömert (Ed.), *1. Uluslararası Kaval Sempozyumu Bildirileri* (s. 55-65). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Şenel, S. (1992). Türk halk musikisinde "uzun hava" tanımları ve tanımlar etrafında ortaya çıkan problemler. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri* içinde (s. 287-309). Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tekir, S. (2015). *Birinci Dünya Savaşı Kafkas Cephesi'nde Türk-Rus mücadelesi (1914-1917)* [Doktora tezi, Kafkas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=dYuvy03D03U5o9Gr_m95s&no=Wgcsu1E0hu8dEa8fTVb4QA
- Zardykhon, Z. (2007). *Depicting the enemy: Russians and Ottomans in the press during the First World War (Düşmanı betimlemek: Birinci Dünya Savaşı sırasında basındaki Ruslar ve Osmanlılar)* [Doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=nCEq8S0M3vYb0pYoCrq8Hg&no=Z1hS-sVlKSd-7RUMeB8EUw>

Makale Bilgi Formu

Yazar Notu: Bu makale iki yazarlıdır. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde Kemal Akdemir tarafından hazırlanmakta olan ve danışmanlığını Prof. Mutlu Demir Torun'un yürüttüğü; "Dilsiz Çoban Kavalının Tarihsel Süreçte Gelişimi ve İcra Tekniklerinin İncelenmesi" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

Yazarların Katkıları: Araştırmanın birinci ve sorumlu yazarı araştırmanın planlanması, verilerin toplanması ve analiz sürecine katkı sağlamış; ikinci yazar analiz sistemi, bulgular ve birinci yazarın danışmanı olarak çalışmaya katkı sağlamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zeka Bildirimi: Bu makale yazılırken hiçbir yapay zeka aracı kullanılmamıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.



Sazkâr Murabba Besteye Ait Notasyonların Farklı Değişkenler Açısından Analizi

Analysis of Notations of Sazkâr Murabba Composition in terms of Different Variables

Abidin Özpek 

Harran Üniversitesi, Devlet
Konservatuarı, Şanlıurfa, Türkiye,
aozpek@harran.edu.tr,
ror.org/057qfs197



Öz: Müziğimizin gelenekselliğinde meşk ve nota farklı faydalar sunması açısından önemlidir. Meşk, müziğin geleneksel kurallar çerçevesinde ustadan çırağa sözlü olarak aktarılmasını öngörür. Bu yöntem, müziğin işitsel olarak öğretilmesine büyük katkı sağlasa da, birçok kıymetli bestecinin eserlerinin günümüze ulaşmaması gibi olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Eserlerin yazılı olarak kayda geçmemesi, meşkin olumsuz yanlarından biri olarak gözlemlenebilir. Kayıt altına alınarak günümüze ulaşan notaların icralara ait ayrıntıları (üslup, tavır vb.) yeterince yansıtamaması ise notanın eksiklikleri arasında sayılabilir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bir eserin notaya alınması yeterli olmamakta; eksik kalan kısımlar için meşke ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat icraların farklı sebeplerden dolayı form tanımına göre icra edilmemesi formun ortaya çıkmasını engellemektedir. Geleneksel müziğimizde farklı dönemlerde farklı nazari sistemlere göre yazılan notalar ise karmaşıklığa sebep olmuştur. Bu durumun aynı esere ait farklı notaların birbirine ve meşk sistemine uygun bir icraya uygunluk göstermemesine sebep olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada sazkar murabba besteye ait 10 farklı nota zaman, zemin, terennüm, meyan, meyan terennüm ve karar olarak bölümlere ayrılmış ve usul, form ve sazkar makamı dizisi perdelerine uygunluk yönünden incelenmiştir. Eserin usulünün ağır remel olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Notasyonlardan sadece bir tanesinin ağır remel usulüne uygun yazıldığı görülmüştür. Ayrıca notasyonların beste formu akış sırasına göre yazılmadığı ve sazkar makamı dizisi seslerine kısmen uygunluk gösterdiği görülmüştür. Sazkar murabba beste notasyonu usul, form ve makam tanımları dikkate alınarak yeniden yazılmış ve bu yazıma ekler kısmında yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Beste, Nota, Remel, Murabba, Sazkar

Geliş Tarihi/Received: 24.04.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 27.05.2025
Yayınlanma Tarihi/ Available Online:
04.06.2025

Abstract: In the traditional nature of our music, meşk and notes are important in terms of offering different benefits. Meşk envisages the oral transmission of music from master to apprentice within the framework of traditional rules. Although this method greatly contributes to the teaching of music aurally, it has also brought with it negativities such as the fact that the works of many valuable composers have not survived to the present day. The fact that the works are not recorded in written form can be observed as one of the negative aspects of meşk. The fact that the notes that have been recorded and survived to the present day do not sufficiently reflect the details of the performances (style, attitude, etc.) can be counted among the deficiencies of the note. As in the past, it is not enough to notate a work today; meşk is needed for the missing parts. However, the fact that the performances are not performed according to the definition of form for various reasons prevents the emergence of the form. In our traditional music, the notes written according to different theoretical systems in different periods have caused complexity. It is thought that this situation causes different notes belonging to the same work not to be compatible with each other and with a performance that is suitable for the meşk system. In this study, 10 different notes belonging to the sazkar murabba beste were divided into sections as zaman, zemin, terennüm, meyan, meyan terennüm and karar and were examined in terms of compliance with the usul, form and sazkar maqam scale. It was concluded that the usul of the work was ağır remel. It was seen that only one of the notations was written in accordance with the usul of ağır remel. It was also seen that the notations were not written according to the flow order of the beste form and were partially compatible with the sounds of the sazkar maqam scale. The sazkar murabba beste notation was rewritten by taking into account the usul, form and maqam definitions and this writing was included in the appendix section.

Keywords: Composition, Notation, Remel, Murabba, Sazkar

Extended Abstract

This study is a qualitative research and document analysis method was used in data collection. Yıldırım and Şimşek (2011) defined document analysis as "... the analysis of written materials containing information about the phenomenon or phenomena targeted to be investigated. In qualitative research, document analysis can be a data collection method alone or it can be used together with other data collection methods" (Yıldırım & Şimşek, 2011, p. 187).

Ten different notes of the piece named *Bir Dil Olıcak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvânesi* were accessed from the websites of Divan Makam, Neyzen and Üsküdar Musiki Cemiyeti. The notes were divided into zaman (A1), zaman terennümü (B1), zemin (A2), zemin terennümü (B2), meyan (C), meyan terennümü (D), karar (A3) and karar terennümü (B3) according to the definition of the beste form. The relevant sections are then numbered and indicated on the score. The notations were then analyzed in terms of their conformity with the murabba beste form, the usul of remel and the sazkâr maqam scale.

The aim of the study is to investigate whether the sazkâr murabba beste notations are written correctly according to the given form, usul and maqam scale. In addition, this study is important in terms of determining and rewriting the notation of the piece according to the definitions of form, usul and maqam.

When 10 different notes belonging to the Sazkâr beste were analyzed, it was concluded that the notations did not comply with the composition form flow order specified in the form definition.

Again, when 10 different notes belonging to the sazkâr beste were examined, it was seen that different meter numbers and names were used for the usul. Considering the given usul and form definitions, it was concluded that the meter number of the piece is 28/2 and the usul is ağır remel. It was concluded that the only notation in which the meter number and the name of the usul were written correctly was sample 10.

In order to determine the conformity of the notation to the sazkâr maqam scale, 5 different theory books were analyzed. According to the determined scale, it was determined that the notations using the out of scale pitches buselik, do³ and nim hisar were sample 1, sample 6, sample 4, sample 10, sample 8, sample 3 and sample 2. It is concluded that the use of hisar pitch is due to the hüzzam variation.

1. It was determined that the notation named example 1 was not written in accordance with the flow order of the beste form. It was also concluded that the procedure naming was done incorrectly in the notation. In addition, it was determined that the notation named sample 1 contains buselik and hisar pitches that are not included in the sazkâr maqam scale.
2. It has been determined that the notation named sample 2 is not written in accordance with the flow order of the beste form and usul of ağır remel, and that the notation contains the nim hisar pitch, which is not included in the scale of the sazkâr maqam.
3. It was determined that the notation of example 3 was not written in accordance with the flow order of the composition form and usul of ağır remel, and that the nim hisar pitch, which is not included in the scale of the sazkâr maqam, was found in the writing.
4. It has been determined that the sheet music named example 4 is not written in accordance with the flow order of the beste form and usul of ağır remel, and that there are buselik and nim hisar pitches that are not included in the sazkâr maqam scale in the writing.
5. It has been determined that the notation named example 5 is not written in accordance with the flow order of the beste form and usul of ağır remel and that there is a hisar pitch in the writing that is not included in the scale of the sazkâr maqam.

6. It has been determined that the sheet music named example 6 is not written in accordance with the flow order of the beste form and usul of ağır remel, and that there are buselik and hisar pitches that are not included in the scale of the sazkâr maqam in the writing.

7. It has been determined that the sheet music named example 7 is not written in accordance with the flow order of the cbeste form and usul of ağır remel, and there is a hisar pitch that is not included in the sazkâr maqam scale in the writing.

8. It has been determined that the sheet music named Example 6 is not written in accordance with the flow order of the beste form and usul of ağır remel, and the buselik pitch, which is not included in the scale of the sazkâr maqam, is included in the writing.

9. Sample 9 was not written in accordance with the flow order of the beste form and usul of ağır remel, and it was determined that the hisar pitch, which is not included in the sazkâr maqam scale, was found in the writing.

10. It was determined that the notation named example 10 was not written in accordance with the flow order of the beste form. It was concluded that the procedure naming was done correctly in the notation (ağır remel). In addition, it has been determined that the notation named sample 10 contains buselik and nim hisar pitches that are not included in the sazkâr maqam scale.

According to the definitions of usul, form and maqam, the notation of the sazkâr murabba beste was rewritten using the Finale notation software and this notation is given in appendix 11. In the 10 different notations of the piece, it is not seen where the piece will decide. Bekir Sıtkı Sezgin's performance was taken as a reference for the karar ending.

1. Giriş

Türk musikisinde nota ve meşk, tarihi süreç içerisinde şekillenmiş, gelenek ve eğitimin temel taşlarından biri olmuştur. Nota, müzik eserlerini yazılı olarak kaydetmek için kullanılan sistemdir. Özellikle Batı musikisiyle etkileşimden sonra Türk musikisinde yaygınlaşmış ve eserlerin kalıcı olarak korunmasını sağlamıştır. Ancak geleneksel Türk musikisinde, nota kullanımı uzun yıllar boyunca yaygın değildi. Bunun yerine, öğrenme ve öğretme süreci meşk yöntemiyle gerçekleşirdi. Meşk, usta-çırak ilişkisine dayalı bir öğrenme yöntemidir. Bu yöntemde, musiki üstadı eserleri öğrencilerine sözlü ve birebir uygulamalı olarak aktarırdı. Melodiler, makamlar ve usuller, doğrudan duyarak ve tekrar ederek öğrenilirdi. Meşk, sadece bir eğitim yöntemi değil, aynı zamanda müzikle manevi bağ kurmayı ve kültürel mirası canlı tutmayı ifade eden bir süreçti. Bu yöntem, Türk musikisinin doğaçlama ve ezgiye dayalı ruhunu yansıttığı için büyük önem taşır. Bugün, nota ve meşk yöntemleri birlikte kullanılmakta; bu durum hem geleneksel Türk musikisinin köklerini korurken hem de modern eğitim teknikleriyle musikiyi daha erişilebilir hale getirmektedir. Böylece hem geçmişin ruhu hem de geleceğin yenilikleri Türk musikisinde bir araya gelmektedir.

Araştırmaya konu olan *Bir Dil Olıcak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvânesi* mısraıyla başlayan sazkâr murabba besteye ait farklı dönemlerde farklı anlayışlara göre yazılmış notasyonlar verilen murabba beste formu tanımına göre bölümlere ayrılarak günümüz sazkâr makamı dizisine, remel usulüne ve beste formuna uygunluk yönünden ayrı ayrı incelenmiştir.

1.1. Murabba beste formu

Türk musikisi bünyesinde form, usul ve makam birlikteliğinin melodik yapılar ile işlenerek belirli beste biçimleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu biçimler yapıları bakımından çeşitli türlere ayrılırlar. Her birinin kendine has özel bir yapısı, kendine özgü bir üslûp ve kaidesi bulunmaktadır (Altınel Çoban & Karadeniz Güney, 2020, s. 1715).

Murabba beste formu, Klasik Türk musikisinde önemli bir beste türüdür ve özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda sıkça kullanılmıştır. "Murabba" kelimesi Arapça kökenli olup "dörtlü" anlamına gelir ve bu formun dört bölümlü bir yapıya sahip olmasını ifade eder. Murabba besteler, genellikle belirli bir makam içerisinde bestelenir ve usul kurallarına sıkı sıkıya bağlıdır. Her bölümde melodik yapı ve güfte arasında güçlü bir uyum gözetilir. Ayrıca, bestenin sonunda tekrar edilen nakarat bölümü, eserin akılda kalıcı olmasını sağlayan önemli bir unsur olarak öne çıkar. Bu formda, duygusal anlatımın güfte ve melodik yapıyla iç içe geçtiği görülür, bu da onu hem teknik hem de sanatsal açıdan dikkat çekici kılar. Murabba beste formu, özellikle meşk yöntemiyle icra edilen eserlerde önemli bir yer tutar ve Klasik Türk Musikisi geleneğinin sürdürülebilirliğini destekleyen formlar arasındadır. Osmanlı döneminde büyük bestekârların sıkça tercih ettiği bu yapı, günümüzde de geleneksel müzik icrasında yerini korumaktadır.

Özkan *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri* isimli eserinde beste formunu;

klasik fasıldaki yeri kârdan sonradır. ... Bestelerin güftesi her zaman gazel tarzından alınmıştır ve dört mısralıdır. Bu sebeple "dörtlü" anlamına gelen murabba beste denir. Her mısraın melodisi sonunda hiç değişmeyen bir terennüm vardır. Bazı bestelerin meyanlarının sonunda ayrı bir terennüm de olabilir. Besteler çok zaman büyük usullerle ölçülmüşlerdir (Özkan, 2006, s. 105).

şeklinde tanımlamıştır.

Beste formu hane denilen bölümlerden oluşur. Bu bölümlerin çeşitli kaynaklarda farklı isimlerle anıldığı görülmüştür. Alaaddin Yavaşca *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* isimli çalışmasında beste formunun bölümlerini;

Besteler genellikle temsiz olur. Birinci, ikinci ve dördüncü haneler terennümleriyle beraber aynı melodik yapıya (ezgiye) ve aynı usule sahiptir. Üçüncü hane miyanhane olup, değişik melodik yapı gösterir. Çoğunlukla miyanhane terennümü 1., 2., 4. hanedeki, yani zaman, zemin ve karar hanelerinin terennümleriyle aynı yapıda olur. Az da olsa karşılaştığımız bazı bestelerde miyan terennümü de farklı olabilir (Yavaşca, 2002, s. 474).

şeklinde tanımlar. Yavaşca'ya göre murabba beste formunun üç türü vardır:

Tablo 1'de verilen birinci türde zaman, zemin, meyan ve karar terennümlerinin aynı melodi olduğu görülmektedir.

Tablo 1

Murabba Beste Birinci Tür

1. Hane (Zaman)	I. Mısra (A1)+Terennüm (B)
2. Hane (Zemin)	II. Mısra (A)+Terennüm (B)
3. Hane (Meyan)	III. Mısra (C)+Terennüm (B)
4. Hane (Karar)	IV. Mısra (A)+Terennüm (B)

Kaynak: (Yavaşca, 2002, s. 482)

Tablo 2'de verilen ikinci türde ise zaman, zemin ve karar hanelerinin farklı, meyan hanesinin farklı bir terennüm melodisi kullandığı görülmektedir.

Tablo 2*Murabba Beste İkinci Tür*

1. Hane (Zaman)	I. Mısra (A)+Terennüm (B)
2. Hane (Zemin)	II. Mısra (A)+Terennüm (B)
3. Hane (Meyan)	III. Mısra (C)+Terennüm (D)
4. Hane (Karar)	IV. Mısra (A)+Terennüm (B)

Kaynak: (Yavaşca, 2002, s. 482)

Tablo 3'te verilen son türde ise sadece zaman, zemin, meyan ve karar haneleri melodilerinin kullanıldığı ve terennüm melodisi bulunmadığı görülmektedir.

Tablo 3*Murabba Beste Üçüncü Tür*

1. Hane (Zaman)	I. Mısra (A)
2. Hane (Zemin)	II. Mısra (A)
3. Hane (Meyan)	III. Mısra (B)
4. Hane (Karar)	IV. Mısra (A)

Kaynak: (Yavaşca, 2002, s. 482)

Araştırmaya konu olan *Bir Dil Olıcak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvânesi* isimli eserde meyan hane terennümü zaman, zemin ve karar hane terennümlerinden farklıdır. Eserin yapısı yukarıda verilen ikinci türe uygunluk göstermektedir ve bu şekilde bölümlere ayrılıp analiz edilmiştir.

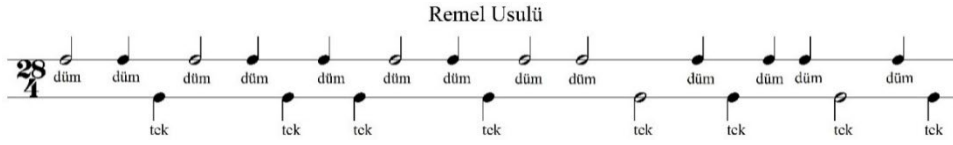
1.2. Remel usulü

Remel usulü, tarih boyunca farklı dönemlerde farklı bestekârlar tarafından kullanılmıştır. Remel usulü büyük ve birleşik usuller sınıfından bir usuldür. A. Feridun Öney *Remel Bestelerde Usul-Güfte Uyuşumu* isimli eserinde remel usulü için şunları söylemiştir:

Notası günümüze kadar gelebilen en eski eser olan, Safiuddîn Abdülmü'min Urmevî'nin Nevruz bestesinin usulü remel ise de 12 zamanlıdır. 10, 12, 21, 24 ve 26 zamanlı "remel" isimli usuller terk edilmiş veya 28 zamanlı olarak geliştirilmiştir. Abdülbâkî Nâsır Dede Efendinin Tedkîk-ü Tahkîk isimli eserinde yalnızca 26 zamanlı remeli anlatışı 28 zamana geçişin 15. – 18. Yüzyıllar arasında gerçekleştiğini göstermektedir (Öney, 1989, s. 1).

Remel usulüne ilişkin tanımlar araştırıldığında birden fazla tanım olduğu görülmektedir. İlk olarak remel usulünü Özkan, *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* isimli eserinde beste formlarında remel usulü kullanımına "Pişrev ve bestelerde kullanılmıştır. Remel usulü ile ölçülmüş bestelerde her mısra 1 usul ve terennüm de 1 usul olmak üzere, mısra terennüm ile birlikte 2 usul olur." (Özkan 2006, s. 760) şeklinde yer vermiştir. Kopar ve Kutlu ise remel usulünün tanımını "... 28 zamanlıdır ve 56 dörtlüğe denk gelen mertebesine ağır remel (28/2) denir" şeklinde açıklamışlardır (Kutlu & Kopar, 2021, s. 131). Son olarak M. Hurşit Ungay *Türk Mûsikisinde Usûller ve Kudüm* isimli eserinde remel usulünü "remel usulü 28 zamanlıdır. Vezin anlamına gelir. Beste ve peşrev yapımında kullanılmıştır (Ungay, 1981, s. 188)" şeklinde tanımlamıştır.

Remel usulünün kalıbı şekil 1'de verilmiştir.

Şekil 1*Remel Usulünün Kalıbı*

Araştırmaya konu olan eserin usulü yukarıdaki tanımlar dikkate alınarak analiz edilecektir.

1.3. Sazkâr makamı

Geleneksel musikisimizde makamlar tarihsel süreçte değişerek ve gelişerek günümüze dek ulaşmıştır. Makamların sınırları, tanımları ve özellikleri farklı ekollerde farklı şekillerde yer almıştır. Araştırmaya konu olan eserin makamı olan sazkâr birleşik makamlar sınıfında yer alır ve rast perdesinde karar eder. Farklı nota yazımlarında farklı donanımların ve değiştirici işaretlerin yazılmasının karmaşıklığa sebep olduğu düşünülmektedir.

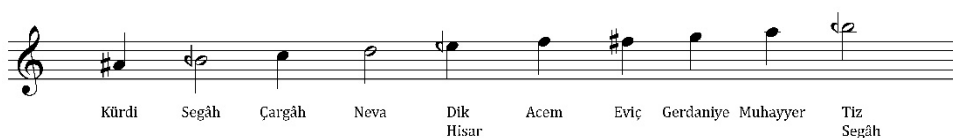
Bu karmaşıklığın giderilmesi için Arel – Ezgi – Uzdilek ekolünden 5 farklı nazariyat kaynağı incelenmiş ve sazkâr makamı dizisini oluşturan makam ve dörtlü-beşliler tespit edilmiştir (bkz. tablo 4).

Tablo 4

Sazkâr Makamı Dizisinde Yer Alan Perdeler ve Donanıma Yazılması Gereken Değiştirici İşaretler

Kaynağın Yazarı	Donanım	Perde İsimleri/Dörtlü beşli adı
Gülçin Yahya Kaçar	Segâh ve eviç	Yerinde segâh, uşşak ve rast makamı dizisi sesleri (Yahya Kaçar, 2023, ss. 247-248)
Hüseyin Sadettin Arel	Segâh ve eviç	Rast, uşşak, segâh makamı dizilerinin sesleri ve dik buselik (Arel, 1968, s. 86).
İsmail Hakkı Özkan	Segâh ve eviç	Rast, uşşak ve segâh makamı dizilerinin sesleri ve dik buselik (Özkan, 2006, ss. 461, 462)
Murat Aydemir	Segâh ve eviç	Rast, düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini veya dik Hisar, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh ve yegâhta rast dörtlüsü ile genişleme (Aydemir, 2020, s. 66).
Yakup Fikret Kutluğ	Segâh ve eviç	Segâh dizisi, uşşak dörtlüsü, rast beşlisi. Yegâh perdesi üzerinde rast dörtlüsü sesleri ile genişleme. İlave olarak dik buselik perdesi (Kutluğ, 2000, ss. 308-309).

Tablo 4 incelendiğinde sazkâr makamı için donanıma segâh ve eviç perdelerinin yazılması gerektiği anlaşılmaktadır. İncelenen kaynakların hepsin rast, segâh, uşşak makamı seslerine ilave olarak dik buselik perdesinden bahsetmektedir. Sazkâr makamını oluşturan makam dizileri ve yegâhta rast genişlemesi şekil 2, 3, 4 ve 5'te verilmiştir.

Şekil 2*Rast Makamı Dizisi***Şekil 3***Segâh Makamı Dizisi*

Şekil 4*Uşşak Makamı Dizisi***Şekil 5***Yegâhta Rastlı Genişleme*

Yukarıdaki makam dizileri ve dik buselik perdesi birleştirildiğinde sazkâr makamı dizisi şekil 6'daki gibi oluşmuştur.

Şekil 6*İncelenen Arel – Ezgi – Uzdilek Ekolü Nazariyat Kaynaklarına Göre Sazkâr Makamı Dizisi*

Araştırmaya konu olan eserin notasyonlarında donanıma yazılan işaretlerin ve notasyonlarda kullanılan perdelerin yukarıda verilen sazkâr makamı donanımına ve makamda kullanılan perdelere uygunluk gösterip göstermediği incelenecektir.

1.4. İlgili araştırmalar

Alanda yapılan araştırmalar incelendiğinde şu çalışmalar öne çıkmaktadır:

Karaman ve Yılmaz (2020) *Beste Formunda Çember Usûlünde Bestelenmiş Eserlerin Usûl-Aruz-Ezgi ilişkisi Üzerine Bir İnceleme* isimli eserlerinde 17, 18 ve 19. yüzyıllarda bestelenmiş klasik Türk musiki eserlerinden çember murabba' bestelerin güfte-usûl ve ezgi-usûl uyumunu incelemişlerdir. Yetmiş iki eserin notasına ulaşılmış, vezinleri belirlenmiş ve gruplandırılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda güfte ve ezgi dağılımları analiz edilerek ezgi-usûl ilişkisi ortaya konmuştur. Sonuç olarak, çember usûlünde bestelenen eserlerin büyük çoğunluğunun belirli vezin kalıplarına sahip olduğu ve güfte ile ezgi uyumunun sağlandığı tespit edilmiştir.

Altinel Çoban ve Karadeniz Güney (2020) *Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin 25 Murabba Bestesinin Biçim Analizi* isimli çalışmalarında Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin 25 murabba bestesini incelemiş ve bestelerde 11 farklı murabba beste biçim şemasına ulaşmışlardır. Çalışma yeni nesil bestecilere murabba beste formu hakkında referans olabilmesi açısından önemlidir.

Aksın Çevik ve Türkel Oter (2021) çalışmalarında Dârü'lElhân Külliyyâtı'ndaki Ağır Çenber usûlündeki beste formu örneklerinin özgünlüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Eserlerin restorasyon sürecinde önce vezin tespiti yapılmış, ardından güfte ve vezni bozan kelimeler etimolojik olarak incelenip düzeltilmiştir. Daha sonra onarılan güfte nota üzerine yerleştirilerek zeminhâne, meyanhâne ve güfte tekrarlarındaki simetrik yapı değerlendirilmiştir. Mısralarda bozulmalar tespit edildiğinde, simetrik yapı korunarak uygun nota birimlerine yerleştirme işlemi gerçekleştirilmiştir.

Bol ve Düzbaş (2024) yaptıkları *Zencir Usûlünde ve Beste Formundaki Eserlerin İnşa Rükünleri* isimli çalışmalarında Türk musikisinin büyük formlarından beste formunda bestelenen eserlerin tarihsel süreçte giderek daha az tercih edildiği sorununa dikkat çekmişlerdir. Ayrıca Bol ve Düzbaş

çalışmalarında zencir usulünde ve beste formundaki eserlerin form – biçim ve güfte biçim analizi yöntemleri ile daha kolay ve anlaşılır hale gelmesinin mümkün olabileceğini belirtmişlerdir.

Bu çalışma aynı besteye ait farklı notasyonların form, usul ve makam dizisine uygunluk yönünden incelenmesi, doğru notanın nasıl olması gerektiğinin belirlenmesi ve notanın restore edilerek yeniden yazılması yönünden alanda yapılan diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

1.5. Problem cümlesi

Bir Dil Olıcak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvanesi mısraı ile başlayan sazkâr remel beste notasyonlarının eser için tayin edilen usul, form tanımlarına ve sazkâr makamı dizisine uygunluğu nasıldır sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Buna göre araştırmanın alt problemleri;

- Notasyonların murabba beste formuna uygunluğu nasıldır?
- Notasyonların remel usulüne uygunluğu nasıldır?
- Notasyonların sazkâr makamı dizisi seslerine uygunluğu nasıldır?

şeklinde belirlenmiştir.

2. Yöntem

2.1. Metodoloji

Bu çalışmada nitel bir çalışmadır ve veri toplamada doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2011) doküman incelemesini “... araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel çalışmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir” şeklinde tanımlamışlardır (s. 187).

2.2. Verilerin analizi

Divan Makam, Neyzen ve Üsküdar Musiki Cemiyeti isimli internet sitelerinden *Bir Dil Olıcak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvânesi* isimli eserin on farklı notasına ulaşılmıştır. Ulaşılan notalar verilen beste formu tanımına göre zaman (A1), zaman terennümü (B1), zemin (A2), zemin terennümü (B2), meyan (C), meyan terennümü (D), karar (A3) ve karar terennümü (B3) hanelerine ayrılmıştır. Daha sonra ilgili bölümler numaralandırılmış ve nota üzerinde gösterilmiştir. Ardından notasyonlar murabba beste formuna, remel usulüne ve sazkâr makamı dizisine uygunluk yönünden incelenmiştir.

2.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma “Bir Dil Olıcak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvânesi” mısraıyla başlayan sazkâr murabba bestenin Divan Makam, Neyzen ve Üsküdar Musiki Cemiyeti isimli internet sitelerinden ulaşılan 10 farklı notasıyla ve ulaşılan Arel – Ezgi – Uzdilek ekolünden 5 farklı kaynaktan yer alan sazkâr makamı tanımlarıyla sınırlıdır.

2.4. Çalışmanın önemi ve amacı

Araştırmanın amacı sazkâr murabba beste notasyonlarının verilen form usul ve makam tanımlarına göre doğru yazılıp yazılmadığını araştırmaktır. Ayrıca bu çalışma esere ait notasyonun form, usul ve makam tanımlarına göre nasıl olması gerektiğinin belirlenmesi ve yeniden yazılması açısından önemlidir.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Notasyonların murabba beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Murabba beste formu için birçok tanım bulunmaktadır. Bu kaynaklardan birisi olan *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* isimli eserinde Alaaddin Yavaşca murabba beste formu için şunları söylemiştir:

“meyanda terennüm farklılığı taşıyan bestelerde, plak kayıtları dolayısıyla kısıtlı zaman ve minütaj gereği moda haline gelen, iki ve dördüncü haneyi dışlayıp, birinci hane – terennüm, üçüncü hane – terennümle eseri bitirmek imkânı yoktur. Murabba okunma mecburiyeti vardır. ... Aslında murabba bestelerin dört hanesinin de icrası, klasik musiki adabı gereğidir (Yavaşca, 2002, s. 479).”

Alaaddin Yavaşca'nın belirttiği gibi murabba bestelerde dört hanenin icrası zorunludur ve nota üzerinde dört mısraın da gösterilmesi gerekir. Ayrıca eserin icrasının herkes tarafından anlaşılabilmesi ve icra edilebilmesi için dolap, senyo, röpriz ve koda gibi dönüş işaretlerinin eksiksiz yazılması önemlidir. İcranın eksiksiz yapılabilmesini ve eserin eksiksiz aktarılmasını sağlamak adına örnek notasyonlarda yazılan akış sırasının murabba beste formu akış sırasına (bkz. tablo 2) uygun olup olmadığı incelenecektir.

3.1.1. Örnek 1 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 1 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 1). Örnek 1 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5

Örnek 1 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturacak güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyana yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir.	HAYIR

Tablo 5 (Devamı)

Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığını görüyoruz. Meyan hanesinin sonuna koyulan senyonun meyan ve meyan terennümü bölümlerini eşit şekilde bölmediği görülmektedir. Zaman terennümü ve meyan terennümü bölümlerinin bazı ölçüleri ortak kullandığı da ayrıca görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı ve karar hanesine yönlendiren bir dolap olduğu görülmektedir.	EVET
Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Örnek 1 notasyonu genel olarak incelendiğinde notasyonun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.2. Örnek 2 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 2 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 2). Örnek 2 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 6

Örnek 2 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyan yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir.	HAYIR

Tablo 6 (Devamı)

Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 6 genel olarak incelendiğinde örnek 2 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.3. Örnek 3 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 3 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 3). Örnek 3 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7

Örnek 3 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyana yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir.	HAYIR

Tablo 7 (Devamı)

Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 7 genel olarak incelendiğinde örnek 3 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.4. Örnek 4 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 4 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 4). Örnek 4 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8

Örnek 4 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyana yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir (B2-14).	HAYIR

Tablo 8 (Devamı)

Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 8 genel olarak incelendiğinde örnek 4 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.5. Örnek 5 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 5 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 5). Örnek 5'in diğer notasyonlardan farklı olarak her bir ölçü 14/4'lük olacak şekilde yazıldığı tespit edilmiştir. Numaralandırma bu bilgi dikkate alınarak yapılmıştır. Örnek 5 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 9'da verilmiştir.

Tablo 9

Örnek 5 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-4 arası)	Zaman hanesi A1-1 ve A1-4 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-4 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-4 arası)	Eserin zemin hanesini oluşturan güfte (2. mısra) eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-4 arası)	Zemin terennümü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir. Notasyonda meyan hanesine yönlendiren dolabın yazıldığı da görülmektedir.	EVET
Meyan (C1 ve C4 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D4 arası)	Meyan terennümü güftesinin eser üzerinde yazıldığı ve meyan terennümü hanesinin oluştuğu görülmektedir.	EVET

Tablo 9 (Devamı)

Karar (A3-1 ve A3-4 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-4 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda B1-4 ve B2-4 satırında karar dolabının yer almadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 9 genel olarak incelendiğinde örnek 5 notasyonunun güftenin 4 mısraının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

Örnek 6 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 6). Örnek 6 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 10'da verilmiştir.

3.1.6. Örnek 6 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 6 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 6). Örnek 6 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 10'da verilmiştir.

Tablo 10

Örnek 6 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturacak güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyanı yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir.	HAYIR
Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığını görüyoruz. Meyan hanesinin sonuna koyulan senyonun meyan ve meyan terennümü bölümlerini eşit şekilde bölmediği görülmektedir. Zaman terennümü ve meyan terennümü bölümlerinin bazı ölçüleri ortak kullandığı da ayrıca görülmektedir.	EVET

Tablo 10 (Devamı)

Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı ve karar hanesine yönlendiren bir dolap olduğu görülmektedir.	EVET
Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 10 genel olarak incelendiğinde örnek 6 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.7. Örnek 7 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 7 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 7). Örnek 7 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 11’de verilmiştir.

Tablo 11

Örnek 7 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyana yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir (B2-14).	HAYIR
Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET

Tablo 11 (Devamı)

Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 11 genel olarak incelendiğinde örnek 7 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.8. Örnek 8 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 8 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 8). Örnek 8 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 12’de verilmiştir.

Tablo 12

Örnek 8 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyana yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir (B2-14).	HAYIR
Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET

Tablo 12 (Devamı)

Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 12 genel olarak incelendiğinde örnek 8 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.9. Örnek 9 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 9 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 9). Örnek 9 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 13'te verilmiştir.

Tablo 13

Örnek 9 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1-1 ve A1-14 arası)	Zaman hanesi A1-14 arası ölçüleri kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1-1 ve B1-14 arası)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2-1 ve A2-14 arası)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2-1 ve B2-14 arası)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyanı yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir (B2-14).	HAYIR
Meyan (C1 ve C14 arası)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Meyan Terennümü (D1 ve D14 arası)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET

Tablo 13 (Devamı)

Karar (A3-1 ve A3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3-1 ve B3-14 arası)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı (B3-14) bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 13 genel olarak incelendiğinde örnek 9 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

3.1.10. Örnek 10 notasyonunun beste formuna uygunluğunun incelenmesine ilişkin bulgular ve yorum

Örnek 10 notasyonu bölümleri belirtilerek ekler bölümünde verilmiştir (bkz. Ek 10). Örnek 10 notasyonu bölümlerinin murabba beste akış sırasına uygun olup olmadığına dair bilgiler tablo 14'te verilmiştir.

Tablo 14

Örnek 10 Notasyonu Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Bölüm adı (olması gereken)	Bulgular	Hane murabba beste akış sırasına uygun mu?
Zaman (A1)	Zaman hanesi A1 olarak belirtilen bölümü kapsamaktadır. Eserin zaman hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir.	EVET
Zaman terennümü (B1)	Zaman terennümünü hanesini oluşturan güfte eser üzerinde gösterilmiştir ve zemin hanesine dönmesini sağlayan birinci dolap eser üzerinde yazılmıştır.	EVET
Zemin (A2)	Zaman terennümü hanesinden zemin hanesine yönlendiren dolap yazılmadığı için zemin hanesinin okunmasını anlamak mümkün olmayacaktır. Ayrıca eserin zemin hanesini oluşturan güfte de (2. mısra) eser üzerinde gösterilmemiştir.	HAYIR
Zemin terennümü (B2)	Zemin hanesini oluşturacak güfte eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre zemin terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Zemin terennümü hanesinin oluşması ikinci mısraın yazılmasına bağlıdır. Zemin bölümü oluşmamasına rağmen notasyonda meyana yönlendiren bir dolap yazıldığı görülmektedir.	HAYIR
Meyan (C)	Meyan hanesinde meyan güftesinin (3. mısra) tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET

Tablo 14 (Devamı)

Meyan Terennümü (D1 ve D2)	Meyan terennümü hanesinde terennümün tamamen yer aldığı görülmektedir.	EVET
Karar (A3)	Karar hanesini oluşturacak mısra (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için karar hanesinin oluşmadığı görülmektedir. Ayrıca meyan terennümü hanesinden karar hanesine yönlendirmesi gereken senyonun karşılığı karar hanesinin başında da yazılmamıştır.	HAYIR
Karar Terennümü (B3)	Karar hanesini oluşturacak güfte (4. mısra) eser üzerinde yazılmadığı için akış sırasına göre karar terennümünün de okunması mümkün olmayacaktır. Karar terennümü hanesinin oluşması dördüncü mısraın yazılmasına bağlıdır. Ayrıca notasyonda karar dolabı bulunması gerekirken bulunmadığı tespit edilmiştir.	HAYIR

Tablo 14 genel olarak incelendiğinde örnek 10 notasyonunun güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

Sazkâr beste notasyonlarının bölümlerinde murabba beste akış sırasının durumuna dair bilgiler ise tablo 15'te verilmiştir.

Tablo 15

Sazkâr Beste Notasyonlarının Bölümlerinde Murabba Beste Akış Sırasının Durumu

Hane/Güfte	Örnek 1	Örnek 2	Örnek 3	Örnek 4	Örnek 5	Örnek 6	Örnek 7	Örnek 8	Örnek 9	Örnek 10
Zaman hanesi (A1)										
<i>Bir dil olıcak ol şeh-i hüsün dîvânesi</i>	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Zaman terennümü (B1)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Zemin hanesi (A2)										
<i>Her dem doludur hûn-i ciğerde peymânesi</i>					+					
Zemin terennümü (B2)					+					
Meyan (C)										
<i>Hiç rahm edemez âşık-ı meftununa ol meh</i>	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Meyan terennümü (D)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Karar hanesi (A3)										
<i>Bitmez hiç anın leyl ü nehârda bahânesi</i>										
Karar terennümü (B3)										

Tablo 15 genel olarak incelendiğinde ise sadece örnek 5 notasyonunda zaman, zaman terennümü, zemin, zemin terennümü, meyan ve meyan terennümü hane güftelerinin nota üzerinde gösterildiği

görülmektedir. Diğer notasyonların tümünde ise zaman, zaman terennümü, meyan ve meyan terennümü hanelerinin güftelerinin nota üzerinde gösterildiği görülmektedir. Notasyonların güftenin tamamının eser üzerinde yer almaması, dolap, senyo gibi dönüş işaretlerinin yazılmaması gibi sebeplerden murabba beste formu akış sırasına uygun olmadığı görülmüştür.

Notasyonlarda beste formu hanelerinin tam olarak yazılmamasının en önemli sebebinin beste formu icrasını pratikleştirme çabasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Murabba bestelerde güftenin tamamının icra edilmesi için Alaaddin Yavaşca şunları söylemiştir:

Meyanda terennüm farklılığı taşıyan bestelerde, plak kayıtları dolayısıyla kısıtlı zaman ve minütaj gereği moda haline gelen, iki ve dördüncü haneyi dışlayıp, birinci hane – terennüm, üçüncü hane – terennümle eseri bitirmek imkânı yoktur. Murabba okunma mecburiyeti vardır. ... Aslında murabba bestelerin dört hanesinin de icrası, klasik musiki adabı gereğidir (Yavaşca, 2002, s. 479).

Notasyonların beste formu icrasına uygun olmamasının temel sebeplerinden birisi de daha eski nota yazılarının temize çekilerek tekrar yazılmasıdır.

3.2. Notasyonların remel usulüne uygunluğuna ilişkin bulgular ve yorum

Remel usulüne ilişkin yapılan tanımlar dikkate alındığında remel usulü ile ölçülen eserlerde her mısra ve terennüm için usulün iki kere vurulması gerektiği anlaşılmaktadır. Araştırmaya konu olan eser notasyonlarında mevcut usul adlandırmaları ve mertebeleri verilen tanımlar dikkate alınarak incelenecektir. Yapılan usul tanımlarına göre murabba beste formunda bir mısra ve terennüm için toplam vurulması gereken usul ve vuruş sayıları tablo 16'da verilmiştir.

Tablo 16

Remel Usulü Tanımına Göre Murabba Bestelerde Zaman ve Zaman Terennümü Haneleri İçin Vurulması Gereken Usul ve Vuruş Sayıları

Güfte/Hane	Vurulması Gereken Usul	Toplam Vuruş
Bir dil olicak ol şeh-i hüsnün dîvânesi (A1)	1	28
ZAMAN TERENNÜMÜ (B1)	1	28
Toplam	2	56

Sazkâr murabba bestenin 1. mısraı (A1) ve terennümü (B1) için notasyonlarda belirtilen ölçü rakamlarına göre vurulan usul ve toplam birim vuruş sayıları tablo 17'de verilmiştir. Notasyonlardaki mevcut usul ve mertebeler adlandırmalarına da tabloda ayrıca yer verilmiştir.

Tablo 17*Sazkâr Murabba Beste Notasyonlarında Mevcut Usul ve Vuruş Sayıları*

Nota	Mevcut Ölçü Rakamı	Mevcut Usul Adı	Zaman (A1)		Zaman Terennümü (B1)		Toplam (A1)+(B1)	
			Mevcut usulün kaç kere vurulduğu	Toplam birim Vuruş	Mevcut usulün kaç kere vurulduğu	Toplam birim Vuruş	Mevcut usulün toplamda kaç kere vurulduğu	Toplam birim Vuruş
Örnek 1	56/4	Remel	1	56	1	56	2	112
Örnek 2	28/4	Remel	2	56	2	56	4	112
Örnek 3	28/2	Remel	1	56	1	56	2	112
Örnek 4	28/4	Remel	2	56	2	56	4	112
Örnek 5	28/4	Remel	2	56	2	56	4	112
Örnek 6	56/4	Remel	1	56	1	56	2	112
Örnek 7	28/4	Remel	2	56	2	56	4	112
Örnek 8	28/2	-----	1	56	1	56	2	112
Örnek 9	28/4	Remel	2	56	2	56	4	112
Örnek 10	28/2	Ağır Remel	1	56	1	56	2	112

Tablo 17 incelendiğinde bütün notasyonlarda birinci mısra ve terennüm için toplam 112 vuruş yapıldığı görülmektedir. Toplam vuruşa ulaşmak için bazı notasyonlarda usulün 4 bazılarında ise toplamda 2 kere vurulduğu görülmektedir. İsmail Hakkı Özkan'ın remel usulü tanımı dikkate alındığında usulün 2 kere vurulması gerektiği anlaşılmaktadır. Toplam birim vuruş için usulün iki kere vurulması gerektiğini varsaydığımızda usulün zamanının 56 olduğu ortaya çıkmaktadır. Fakat remel usulü 28 zamanlıdır ve 4'lük mertebesi 28 vuruşta tamamlanmaktadır. Ağır remel usulü ise 2'lik mertebededir ve 56 vuruşta tamamlanmaktadır. Bu bilgidен hareketle eserin usulünün remel (28/4) değil ağır remel (28/2) olduğu anlaşılmaktadır.

Örnek 4'te ölçü rakamı 4/4, usul adı ise remel olarak yazılmıştır. Fakat remel usulü 28/4'lük mertebededir. Bu yüzden diğer notasyonlarla ortak paydada olması için örnek 4 için yazılan ölçü rakamı da 28/4 olarak kabul edilmiştir. Usul adı remel ve ölçü rakamı 28/4 olarak yazılan diğer notasyonlar ise Örnek 2, örnek 5, örnek 7 ve örnek 9'dur.

Örnek 1 ve örnek 6'da remel usulü için ölçü rakamı olarak 56/4 yazılmıştır ve bu yazımın yanlış olduğu düşünülmektedir. Örnek 3 ve örnek 8'de ise ölçü rakamı her ne kadar 28/2 olarak doğru yazılsa da usulün adı remel olarak yazılmıştır ve bu yazımın da yanlış olduğu düşünülmektedir. İncelenen 10 farklı örnek notasyon içerisinde ölçü rakamı ve usul adı yalnızca örnek 10'da doğru olarak tayin edilmiştir (ağır remel 28/2).

3.3. Notasyonların sazkar makam dizisine uygunluğuna ilişkin bulgular ve yorum

Sazkar makamında kullanılan sesleri gösterir tablo sazkar makamı başlığı altında verilmiştir. Fakat bu bölümde sazkar makamında kullanılmayan perdeler de bulunduğundan bu perdelerin yerlerinin anlaşılması için Türk Musikisinde kullanılan bütün perde adları ayrıca Tablo 18'de verilmiştir.

Tablo 18

Türk Musikisinde Kullanılan Perde Adları

TÜRK MÜZİĞİNDE PERDE ADLARI

The image displays six musical staves, each representing a different makam scale. Each staff contains a sequence of notes with their corresponding names written below them. The scales are as follows:

- Staff 1:** KABA ÇÂRGÂH, KABA NİM HİCÂZ, KABA HİCÂZ, KABA DİK HİCÂZ, YEGÂH, KABA NİM HİSÂR, KABA HİSÂR, KABA DİK HİSÂR.
- Staff 2:** HÜSEYNÎ AŞİRÂN, ACEM AŞİRÂN, DİK ACEM AŞİRÂN, IRAK, GEVEŞT, DİK GEVEŞT, RAST, NİM ZİRGÜLE.
- Staff 3:** ZİRGÜLE, DİK ZİRGÜLE, DÜĞÂH, KÜRDÎ, DİK KÜRDÎ, SEGÂH, BÜSELİK, DİK BÜSELİK.
- Staff 4:** ÇÂRGÂH, NİM HİCÂZ, HİCÂZ, DİK HİCÂZ, NEVÂ, NİM HİSÂR, HİSÂR, DİK HİSÂR.
- Staff 5:** HÜSEYNÎ, ACEM, DİK ACEM, EVİÇ, MÂHÛR, DİK MÂHÛR, GERDÂNİYE, NİM ŞEHNÂZ.
- Staff 6:** ŞEHNÂZ, DİK ŞEHNÂZ, MUHAYYER, SÛNBÛLE, DİK SÛNBÛLE, TİZ SEGÂH, TİZ BÜSELİK, TİZ ÇÂRGÂH.

Kaynak: (Salgar, 2021, s. 15)

Beste formundaki eserlerde eserin makamının gösterildiği bölüm zemin ve zemin terennümü haneleridir. Sazkâr besteye ait notasyonlarda sazkâr makamı seslerinin zemin ve zemin terennümü hanelerinde kullanılma durumu Tablo 19’da verilmiştir.

Tablo 19

Sazkâr Murabba Beste Notasyonlarında Zemin ve Zemin Terennümü Hanelerinde Sazkâr Makamı Seslerinin Kullanılma Durumu

Nota No	Yegâh	Hüseyinî Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Kürdi (La Diyez)	Segâh	Dik Buselik	Çargâh	Neva	Dik Hisar	Hüseyinî	Acem	Eviç	Gerdaniye	Muhayyer	Dizi Dışı Ses
1	+	+	+	+	+	+			+	+		+	+	+	+	+	Buselik, hisar
2	+	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	Hisar, nim hisar
3	+	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	Nim hisar
4	+	+	+	+	+	+			+	+		+	+	+	+	+	Buselik, Nim Hisar
5	+	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	Hisar
6	+	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	Buselik, hisar
7	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	Hisar
8	+	+	+	+	+	+				+		+	+	+	+	+	Buselik, do 5 koma bemol, hisar
9	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	Hisar
10	+	+	+	+	+	+			+	+		+	+	+	+	+	Buselik, nim hisar

Nota 1’de dizinin seslerinden segâh, dik buselik, dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Buselik ve hisar perdeleri sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 2’de dizinin seslerinden dik buselik ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Hisar ve nim hisar perdeleri sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 3’te dizinin seslerinden dik buselik ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Nim hisar perdesi incelenen makam tanımlarına göre sazkar makamın dizisinde yer almadığı gözlemlenmiştir.

Nota 4’te dizinin seslerinden segâh, dik buselik ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Buselik ve nim hisar perdeleri sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdir.

Nota 5’te dizinin seslerinden dik buselik ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Hisar perdesi ise sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdendir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 6’da dizinin seslerinden dik buselik ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Buselik ve hisar perdeleri sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 7’de dizinin seslerinden sadece dik hisarın kullanılmadığı görülmektedir. Hisar perdesi ise sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdendir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 8’de dizinin seslerinden segâh, dik buselik, çargâh ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Kullanılan doß (Türk Musikisi perde isimleri arasında yer almamaktadır) ve hisar perdeleri sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 9’da dizinin seslerinden sadece dik hisarın kullanılmadığı görülmektedir. Hisar perdesi ise sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdendir. Hisar perdesi kullanımının segâh perdesi üzerinde (yerinde) hüzzam makamı geçkisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Nota 10’da dizinin seslerinden segâh, dik buselik ve dik hisar seslerinin kullanılmadığı görülmektedir. Buselik ve nim hisar perdeleri sazkar makamın dizisinde yer almayan seslerdir.

Sazkar besteye ait 10 farklı nota incelendiğinde dizinin seslerinin tamamını kullanan bir yazıma rastlanmamıştır.

Bunun yanı sıra makamın dizisinde yer almayan seslerin notasyonlara göre dağılımı;

buselik ve hisar (nota 1 ve nota 6), buselik ve nim hisar (nota 4 ve nota 10), yalnızca hisar (nota 5, nota 7, nota 9), buselik, doß ve hisar (nota 8), yalnızca nim hisar (nota 3), hisar ve nim hisar (nota 2) olarak gözlemlenmiştir.

Notasyonlarda sazkâr makamı dizisinde yer almayan farklı perdelerin karşımıza çıkması alanda araştırma yapan araştırmacılar, icracılar için ve Türk Musikisi alanında çalışan yabancı araştırmacılar engel teşkil edeceği düşünülmektedir.

4. Sonuçlar

Sazkâr besteye ait 10 farklı nota incelendiğinde notasyonların form tanımında belirtilen beste formu akış sırasına uygunluk göstermediği sonucuna ulaşılmıştır.

Yine sazkâr besteye ait 10 farklı nota incelendiğinde usul için farklı ölçü rakamları ve adlandırmalar yapıldığı görülmüştür. Verilen usul ve form tanımları dikkate alınarak eserin ölçü rakamının 28/2 usulünün ise ağır remel olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ölçü rakamının ve usul adının doğru yazıldığı tek nota yazımının örnek 10 olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Nota yazımlarının sazkâr makamı dizisine uygunluğunun tespiti için 5 farklı nazariyat kitabı incelenmiştir. Tespit edilen diziye göre dizi dışı ses buselik, doß ve nim hisar perdelerini kullanan notasyonların örnek 1, örnek 6, örnek 4, örnek 10, örnek 8, örnek 3 ve örnek 2 olduğu tespit edilmiştir. Hisar perdesi kullanımlarının hüzzam çeşnisinden kaynaklı olduğu sonucuna varılmıştır.

1. Örnek 1 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına uygun yazılmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca nota yazımında usul adlandırmasının yanlış yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca örnek 1 isimli notasyonda sazkâr makamı dizisinde yer almayan buselik ve hisar perdelerinin bulunduğu tespit edilmiştir.

2. Örnek 2 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan nim hisar perdesinin bulunduğu tespit edilmiştir.

3. Örnek 3 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan nim hisar perdesinin bulunduğu tespit edilmiştir.

4. Örnek 4 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan buselik ve nim hisar perdelerinin bulunduğu tespit edilmiştir.

5. Örnek 5 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan hisar perdesinin bulunduğu tespit edilmiştir.

6. Örnek 6 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan buselik ve hisar perdelerinin bulunduğu tespit edilmiştir.

7. Örnek 7 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan hisar perdesinin bulunduğu tespit edilmiştir.

8. Örnek 6 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan buselik perdesinin bulunduğu tespit edilmiştir.

9. Örnek 9 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına ve ağır remel usulüne uygun yazılmadığı ve yazımda sazkâr makamı dizisinde yer almayan hisar perdesinin bulunduğu tespit edilmiştir.

10. Örnek 10 isimli nota yazısının beste formu akış sırasına uygun yazılmadığı tespit edilmiştir. Nota yazımında usul adlandırmasının doğru yapıldığı (ağır remel) sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca örnek 10 isimli notasyonda sazkâr makamı dizisinde yer almayan buselik ve nim hisar perdelerinin bulunduğu tespit edilmiştir.

Yapılan usul, form ve makam tanımlarına göre sazkâr murabba bestenin olması gereken notasyonu Finale nota yazım programı kullanılarak yeniden yazılmış ve bu notasyona ek 11'de yer verilmiştir. Esere ait 10 farklı notasyonda eserin nerede karar edeceği görülmemektedir. Karar dolabı için Bekir Sıtkı Sezgin icrası referans alınmıştır.

5. Öneriler

1. Eserlerin notası yazılırken form, usul, makam tanımları ve geleneksel kaideler dikkate alınması önerilmektedir. Bu sayede nota yazısı ile geleneğin korunması ve aynı esere ait farklı yazımlardaki karmaşıklığın ortadan kalkması için elzemdir.
2. Eser notası yazılırken esere ait icra (meşk silsilesinden gelen bir icracıdan) dikkate alınması uygun olacaktır.
3. Daha önce yapılan araştırmalar ve bu çalışma dikkate alınarak TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) repertuvarındaki eserlerin kademe kademe yeniden yazılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Aksın Çevik, A. E., & Türkel Oter, S. (2021). Dârü'l-Elhân Külliyyâtı'nda bulunan ağır çenber usûlündeki bestelerin söz-usûl-vezin bağlamında restorasyonu. *International Social Sciences Studies Journal*, 7(91), 5252–5274. <https://doi.org/10.26449/sss.3674>
- Altinel Çoban N. Y., & Karadeniz Güney, Ş. (2020) Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin 25 murabba bestesinin biçim analizi. *İdil*, 75, 1715–1737. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1608839374.pdf>
- Arel, H. S. (1968). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. Hüsniyat Matbaası.
- Aydemir, M. (2020). *Makam rehberi*. Pan.
- Bol, Y., & Düzbaşı M. (2024) Zencir usulünde ve beste formundaki eserlerin inşa rükünleri. *Yegâh Musicology Journal*, 7(3), 369-392. <https://doi.org/10.51576/ymd.1539546>
- Karaman, S., & Yılmaz, N. (2020) Beste formunda çember usûlünde bestelenmiş eserlerin usûl-aruz-ezgi ilişkisi üzerine bir inceleme. *Ejmd*, 17, 355-379. <https://doi.org/10.31722/ejmd.844785>
- Kutlu, H. U., & Kopar, S. V. (2021). *Uygulama örnekleriyle Türk Musikisi usûlleri*. Nobel.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. Yapı Kredi.
- Öney, A. F. (1989). *Remel bestelerde usul-güfte uyumu* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Polen Kurumsal Akademik Arşiv. <https://hdl.handle.net/11527/17919>
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. Ötüken.
- Salgar, M. F. (2021). *Türk musikisinde makamlar, usûller ve seyir örnekleri*. Ötüken.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk mûsikîsinde usûller ve kudüm*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2023). *Türk mûsikîsi rehberi*. Eğitim Yayınevi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Yıldırım, A. V., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.

İnternet Kaynakları

- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol (meh-i / şeh-i) hüsnün divanesi* [Sazkar Beste] (Arşiv No: 1884-Dârülelhân Külliyyâtı 210, V2). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v2-pdf.9747/>
- İlya. (1799) *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884- Emin Ongan Üsküdar Mûsiki Cemiyeti Neşriyâtı) https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/wp-content/uploads/2024/04/birdilolacakeh-ihsn-divanesi_lyaefendi_bestekexv.pdf
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884-Dârü'l-Elhân Külliyyâtı 210, V1). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v1-pdf.9746/>
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884-Dârü'l-Elhân Külliyyâtı 210, V3). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v3-pdf.9748/>

- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884–Dârü'l-Elhân Külliyyâtı 210, V4). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v4-pdf.9749/>
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884–Dârü'l-Elhân Külliyyâtı 210, V5). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v5-pdf.9750/>
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884–Dârü'l-Elhân Külliyyâtı 210, V6). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v6-pdf.9751/>
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (Arşiv No: 1884–Dârü'l-Elhân Külliyyâtı 210, V7). Divan Makam Forumu. <https://divanmakam.com/attachments/bir-dil-olicak-ol-meh-i-seh-i-husnun-divanesi-ilya-sazkar-v7-pdf.9752/>
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (V1). Neyzen Forumu. https://neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/081_sazkar/bir_dil_olacak_ney.pdf
- İlya. (1799). *Bir dil olıcak ol şeh-i hüsnün dîvânesi* [Sazkâr Beste] (V2). Neyzen Forumu. https://neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/081_sazkar/bir_dil_olacak_v2.pdf
- Klasik Türk Musikisi. (2016, Ekim 2). *Bekir Sıdkı Sezgin - Bir dil olacak ol meh-i hüsnün dîvânesi* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=r_SpLnwiqFE

Makale Bilgi Formu

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zeka Bildirimi: Bu makale yazılırken hiçbir yapay zeka aracı kullanılmamıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Ekler

Ek 1

Remel **Sâzıkâr Beste** **ÖRNEK 1** *T1 y2*

Bir A1-1 dil A1-2 o A1-3 e cat A1-4
 d A1-5 A1-6 Se hi his A1-7 A1-8
 nım A1-9 A1-10 A1-11 di A1-12 eay ne
 A1-13 A1-14 B1-1 B1-2 B1-3
 B1-4 (D4) B1-5 (D5) B1-6 (D6) B1-7 (D7)
 B1-8 (D8) B1-9 (D9) B1-10 (D10) B1-11 (D11)
 B1-12 (D12) B1-13 (D13) B1-14 B2-14
 C1 rah C2 me C3 de me C4 a C5
 C6 Ke me C7 tu C8 C9 tu C10
 C11 nu na ol C12 me C13 ca C14 nım ya D1 del li
 D2 del li ya D3 le.

Bir dil olcak ol zeli hüsn-i divanesi.

Her dem doludur hüm-i ciperde peymanesi
 Hiç rahmedemez âşık.ı meşnununa ol mek
 Bitmez anm hiç leyli neharda bahanesi

EMİN ONGAN
ÜSKÜDAR MÜSİKİ
CEMİYETİ NEŞRİYATI

ÖRNEK 2 SAZKÂR BESTE

Rep. no.: 1884

"Bir dil olacak şeh-i hüsnün divânesi"

Güfte ve Beste:
İlyâ EFENDİ

Usûl: Remel

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of nine staves of music. The lyrics are written below the notes. Various ornaments are indicated by red labels above the notes: A1-1 through A1-14, B1-1 through B1-14, and C1 through C4. The lyrics are as follows:

Bi ri dil o la cak
o ol şe hi hüs
nün di
vâ vâ ne si câ num Ya lel li
ya lel li ya le le le li
te re le le yâ le lel li ah ye le le le le li
yâr yâr di
vâ ne si hey câ num hey câ num
Ah Hiç rah me de mez

Ek 2 (Devamı)

"Bir dil olacak şeh-i hüsnün divânesi"

The musical score is written on six staves in G major (one sharp). The lyrics are in Turkish. Chord markings in red are placed above the notes. The lyrics are: â şık me mef tû tû nu no ol câ nım Ya lel li ya lel li ya le le lel li te re li ye le lel li ah ye le lel lel lel li yâr di vâ ne si yâr. The chords are: C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, C12, C13, C14, D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D8, D9, D10, D11, D12, D13, D14.

Dr.Semra Özgün
Eylül-2008

*Bir dil olacak ol şeh-i hüsnün divânesi
Her dem doludur hân-u ciğerde peymânesi
Hiç rahmedemez âşık-ı meftununa al meh
Bitmez hiç anın leylü neharda behânesi .*

ÖRNEK 3

Usulü: Remel

S A Z K İ R B E S T A E

İlyas

(♩ = 60)

A1-1 **A1-2** **A1-3**

Bir dil..... o lı

A1-4 **A1-5** **A1-6** **A1-7**

oak ol..... şe hi hüs.....

A1-8 **A1-9** **A1-10** **A1-11**

nün..... di

A1-12 **A1-13** **A1-14**

va ne si ca nım

B1-1 **B1-2** **B1-3**

ya lelli ya lel li ya le re

B1-4 **B1-5** **B1-6** **B1-7**

le li te re le le ya le lel li Ahyele lel lellel

B1-8 **B1-9** **B1-10** **B1-11**

lel li yar yar..... di

B1-12 **B1-13** **B1-14** **B2-14**

va ne si hey ca nım hey ca nım

Ek 3 (Devamı)

Sazkâr bestenin devamı

ah hiç rah..... me..... de mez

me nef

tu tu..... nuna ol

meh ca nim ya lel li ya lel li

ya le le le! li te re li ye le lel li

ah ye le lel lelel lelli yar yar

di..... va ne si

Bir dil olıoak ol şehi hüsnün divanesi
Herdem doludur hun-ı ciğerde peymanesi
Hiç rahmidemez âşıkı neftûnuna ol meh
Bitmez hiç anın leyli nehârda behanesi...

ÖRNEK 4

Biri dil olacak

REMEL (♩ = 60) SAZKÂR BESTE Lİ: KÜLLİYATİNDEN İLYA

A1-1 A1-2 A1-3 A1-4 A1-5 A1-6 A1-7 A1-8 A1-9 A1-10 A1-11 A1-12 A1-13 A1-14 B1-1 B1-2 B1-3 B1-4 B1-5 B1-6 B1-7 B1-8 B1-9 B1-10 B1-11 B1-12 B1-13 B1-14 C1 C2 C3 C4 C5 C6 C7 C8

Bi... Ri Di... L O... LA CA... K O... L SE... Hi HÜ... S... NÜ... N Di... VA... NE... Si CA... NIM YA LELLİ YA LEL Lİ YA LE LE LE Lİ TE RE LE LE YA LE LEL Lİ AH YELE LEL LEL LEL LELLİ YAR İA... R Di... VA NE... Si HEY CA... NIM HEYCA... NIM AH Hi... C RAH... ME DE... MEZ A... Si... K ME... ME... F...

Ek 4 (Devamı)

TU... TU... NU HO
O... L CA... NIM YA LEL Lİ
YA LEL Lİ YA LE LE LEL Lİ
TE... RE Lİ YE LE LEL Lİ AH YE LE LEL LEL LEL Lİ
LEL Lİ YA... R YA... R Dİ...
VA NE... Sİ

Zeki BAYAR

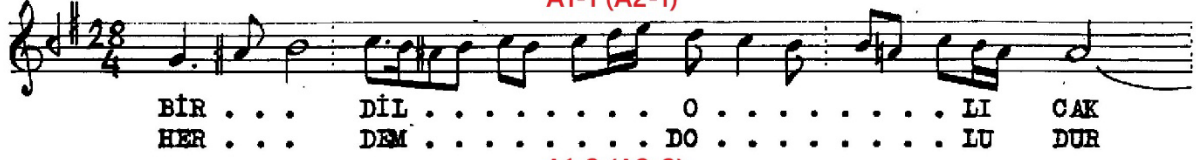
BİR DİL OLACAK ŞEHİ HÜSNÜ DİVÂNESİ
CANIM YALELL Lİ YALELL Lİ YALELELELLİ
TERE LE LE YELELELLİ AH YELELL LEL LEL LEL
LELLİ YAR YAR DİVÂNESİ HEY CÂNIM HEY HEY CÂNIM
AH HİÇ RAHMEDEMEZ AŞIKI MEFTUNUNA OLCÂNIM
YALELL Lİ YALELLİ YALELELELLİ TERE Lİ
YELELELLİ AH YELELELL LEL LEL LEL Lİ YAR YAR DİVÂNESİ

S A Z K Â R B E S T E

Bir dil olıcak ol şeh-i ...

REMEL**ÖRNEK 5**İLYA

A1-1 (A2-1)



Ek 5 (Devamı)

SAZKÂR BESTE'NİN DEVAMI (2.Sayfa)

Bir dil olıcak ol şeh-i ...

(Meyan)

Hiç RAH ME DE MEZ

. Â Şİ KI MEH

. TÛ TÛ

NÛ NA OL MEH CÂ NIM

YA LEL Lİ YA LEL Lİ YA LE LEL

Lİ TE RE LEL.. Lİ.. YE LE LEL.. Lİ AH..YELE LELLE

LEL LE LEL Lİ YAR YAR

. OL OL ME Hİ HEY CÂ.. NIM

BİR DİL OLICAK OL ŞEH-İ HUSNUN DÎVÂNESİ
HER DEM DOLUDUR HÛN-İ CİĞERDE PEYMÂNESİ
HİÇ RAHMEDEMEZ ÂŞIK-I MEFTÛNUNA OL MEH
BİTMEZ ÂNIN HİÇ LEYL-Ü NEHARDA BÂHÂNESİ

ÖRNEK 6

Lazikâr Beste

Hyanun

SINE KEMAL

NURİ DUYGUER

ARMAĞANI

Remel 5/6 *Armenia*

A1-1 Bir dil a li-cak
A1-2
A1-3
A1-4
A1-5 ol se hi-hüs
A1-6
A1-7
A1-8
A1-9
A1-10 di
A1-11
A1-12 va-ne-si
A1-13
A1-14
B1-1
B1-2
B1-3
B1-4 (D4) lel-li
B1-5 (D5) ta-re-le-li
B1-6 (D6) ge-le-le-li-ah
B1-7 (D7) zelle lel lele
B1-8 (D8) lel lel lel-li
B1-9 (D9) yar
B1-10 (D10) di
B1-11 (D11) va
B1-12 (D12)
B1-13 (D13)
B1-14
B2-14
Miyan hane C1
C2
C3
C4
C5
C6
C7
C8
C9
C10
C11
C12
C13
C14
D1
D2
D3
2A

ya-lol-li-ya-le
nu-na-ol
ca-num-ya-le-li
ya-lol-li-ya-le

ya-lol-li-ya-le

Bir dil olcah ol pehi hüsnün dirvanesi
Gler dem dala dus huni cigerde perymanesi
Gler rahm edemez apku meftununa ol meh
Bitemezmi hiç ann loylü neharda bahanesi

بر دل اولیجه اولسه مشکه دیوانه سی
هروم طولور خونه جگرده ایمان سی
هیچ رحم ایدیه خیر عاشق مضنون اولمه
بیز هیچ آنکه لعل و نراده بران سی
جانم یا لالی یا لالی یا لالی نره لالی یا لالی آه لالی
لاله لالی یا لالی یا لالی دیوانه سی

ÖRNEK 7

SAZKÂR BESTE

Bir dil olacak ol şeh-i hüsnün dîvânesi

USUL: REMEL

BESTE: İLYA

Bir dil olacak ol şeh-i hüsnün dîvânesi

hüs nün di va ne si ca nım ya lel lel ya lel li ya le lel li ah yel le le lel le lel li yar di va va ne si hey ca nım hey ca nım Hiç

Ek 7 (Devamı)

rah me de mez
 â şî kı mef
 tû tû
 nu na ol meh
 ca nım ya lel li ya lel li
 ya lel lel li te re lel li
 ye le lel li ah ye le lel le lel le lel li
 yar yar ol
 ol meh hay ca nım SON

Bir dil olacak ol şeh-i hüsnün dîvânesi
 Her dem doludur hûn-i ciğerde peymânesi
 Hiç rahmedemez âşık-ı meftûnuna ol meh
 Bitmez anın hiç leyl ü neharda bahânesi

ÖRNEK 8

(Sazkâr) makamında muraflıa
İlyas'ın

Bi A1-1 ri di A1-2 l o A1-3 lı ca A1-4

k o A1-5 o A1-6 li ge hi hü A1-7 A1-8

s nü A1-9 nü A1-10 n di va A1-11 va A1-12 ne

si A1-13 ca ni m ya A1-14 lı li ya A1-15 lı li

ya B1-3 le le B1-4 le li B1-5 te re le li B1-6 ye le li

ah B1-7 ye le le B1-8 le le li ya B1-9 r ya B1-10

r B1-11 di va B1-12 va me si B1-13 hey ca nim B1-14 hey ca nim B2-14

(Mergen) Hi C1 s ra C2 h mi C3 de me C4 z

a C5 sı ki me C7 C8 fi

Ek 8 (Devamı)

tu — C9 C10 C11 C12 — l

meh C13 ca — C14 nim ya — D1 lel li ya D2 lel li —

ya D3 le — le — le — D4 li — te — D5 re — le — li ye — D6 le — le — li

ah ya le D7 lel le le lel lel D8 li ya — D9 r ya — D10

r D11 me — f tu — D12 nu na o D13 meh hay ca — D14 nim

Bir dil ohcak ol şehi hüsnün divanesi
 Her dem doludur huni ciğerde peymanesi
 meyan
 Hiç rahm idemez aşıkı meftununa ol meh
 Bitmez hiç anm leylü neharda behanesi
 terennüm
 Ya lel li ya lel li ya lele lel li tene lel li yele
 lel li ah yele lel lel lel li yar yar divanesi

Ek 9

www.neyzen.com

ÖRNEK 9

SAZKÂR BESTE

Bir Dil Olacak - 1

Tolga Göyenc
nota arşivi

Usûlü: Remel

Beste: İlyâ

BİR DİL O LA ÇAK OL ŞE Hİ HÜS NÜN NİM YA LEL LEL YA LEL Lİ YA LE LEL Lİ TE RE LEL Lİ YE LE LEL Lİ AH YEL LE LEL LE LEL Lİ YAR Dİ VA VA NE Sİ HEY CA NİM HEY CA NİM HİÇ RAH ME DE MEZ Â Şİ Kİ MEF

Ek 9 (Devamı)

www.neyzen.com

SAZKÂR
Bîr Dîl Olacak - 2

TÛ NU NA OL MEH CA NIM YA LEL Lİ YA LEL Lİ YA LEL Lİ TE RE LEL Lİ YE LE LEL Lİ AH YE LE LEL LE LEL LE LEL Lİ YAR YAR OL OL MEH HAY CA NIM

C8 C9 C10 C11 C12 C13 C14 D1 D2 D3 D4 D5 D6 D7 D8 D9 D10 D11 D12 D13 D14

Tolga
17 - 03 - 2009

BİR DİL OLACAK ŞEH-İ HÜSNÜN DİVÂNESİ
HER DEM DOLUDUR HÜN-İ CİĞERDE PEYMÂNESİ
HIÇ RAHMEDEMEZ ÂŞIK-I MEFTÛNUNA OL MEH
BİTMEZ ANIN HIÇ LEYL Ü NEHARDA BAHÂNESİ

Ek 10

ÖRNEK 10

Sâz-kâr Beste

Bir dil olacak

www.heyzen.com

Dolgun Dalgıçoğlu
Nota Arşivi

Usûlü: Ağır Remel ♩ = 60

Beste ve güfte:
Şiyya Efendi

A

Bi ri dil o la cak o ol se hi hüs nün di va va ne si Ca nım

B

ya lel li ya lel li ya le le le li Te re le le ye le lel li ah ye le lel lel lel li yar yar di va ne si hey ca nım hey ca nım

C

Ah hic ran me de mez a şı kı me mef tu nu nu na ol câ nım

D1

Ya lel li ya lel li ya le le le li te re li Ye le lel li ah ye le lel lel lel li yar yar

Ek 10 (Devamı)

www.heyzen.com

Sâz-kâr Beste
Bir dil olacak

Dolgun Dalgıçoğlu
Nota Arşivi

Beste ve güfte:
İlyâ Efendi

D2

di vâ ne si

Bir dil olacak şehî hüsnü divanesi
Canım yalelelli yalelelli yalelelli
Tere le leyelelelli ah yelel lel lel lel
Lelli yar yar divânesi hey cânım hey hey cânım
Ah hiç rahmedemez aşıkı meftununa ol cânım
Ya lelli yalelli talele lelli tereli
Yele lelli ah yelelelel lel lelli yar yar divânesi

Ek 11

Restorasyon Sonrası Yazılan Nota

Sazkâr Murabba Beste
"Bir Dil Olicak Ol Şeh-i Hüsnün Dîvânesi"

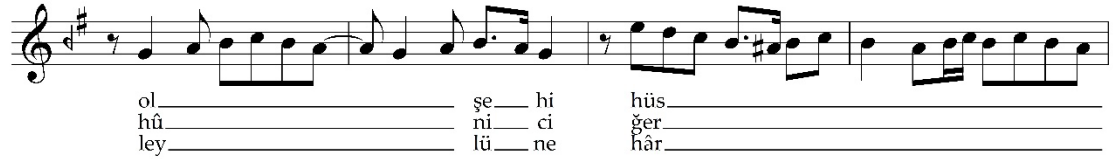
Ağır Remel (28/2)

İlyâ Efendi (d. ? - ö. 1799)

§



Bir dil o li cak
Her dem do lu dur
Bit mez hiç a nın



ol şe hi hüs
hû nî ci ger
ley lü ne hâr

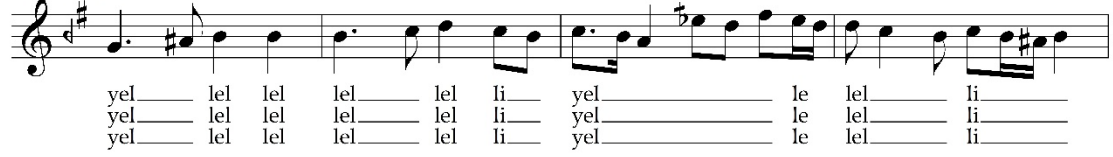


nün dî
de pey
da ba

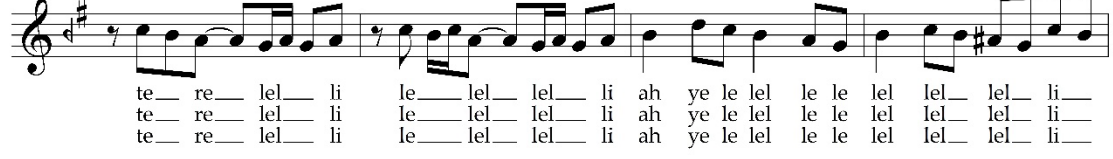


vâ ne si ca nım
mâ ne si ca nım
hâ ne si ca nım

TERENNÜM



yel lel lel lel li yel le lel li
yel lel lel lel li yel le lel li
yel lel lel lel li yel le lel li



te re lel li le lel li ah ye le le le lel li
te re lel li le lel li ah ye le le le lel li
te re lel li le lel li ah ye le le le lel li



yar dî vâ
yar pey mâ
yar ba hâ



vâ ne si hey ca nım
mâ ne si hey ca nım
hâ ne si hey ca nım

ZEMİN MEYAN KARAR

Ek 11 (Devamı)

MEYAN

Hiç rah me de meş
a şı kı mef tû
tû nu na ol meh ca nım

MEYAN TEREENNÜMÜ

ya lel li ya lel li ya le
le li te re lel li le le lel li ah ye le le le
lel li yar pey
mâ mâ ne si hey ca nım

Dr. Abidin Özpek
26.02.2025

(*) *Bir dil olicak ol şeh-i hüsnün divânesi
Her dem doludur hûn-i ciğerde peymânesi
Hiç rahm edemez âşık-ı meftûnuna ol meh
Bitmez hiç anın leyl ü nehârda bahânesi*

(*) Özpekel, Osman Nuri, *Dârü'l Elhân Külliyyâtı 263 Klasik Eser Güfte Kelime ve Metin Açıklaması Vezin İncelemesi*, Ötügen, İstanbul, 2019, s. 313.



Dijital Ekosistemlerde Müzik, Bellek ve Kimlik: Arşivleme Süreçlerinin Dönüşümü ve Toplumsal Yansımalar

Music, Memory, and Identity in Digital Ecosystems: Transformation of Archiving Processes and Social Reflections

Günsu Yılma Şakalar^{1*} 
Alper Şakalar¹ 

¹ Kahramanmaraş Sütçü İmam
Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Kahramanmaraş, Türkiye,
yilmagunsu@gmail.com,
alpersakalar@gmail.com,
ror.org/03gn5cg19

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Öz: Dijital teknolojilerin yaygınlaşması, müziği yalnızca bir sanat dalı olmaktan çıkarak toplumsal belleğin sürekli yeniden inşa edildiği bir platforma dönüştürmektedir. Bu araştırma, dijital kültürleşme sürecinde müzikal hafızanın nasıl biçimlendiğini, arşivleme pratiklerinin nasıl evrildiğini ve bunun toplumsal bellek üzerindeki etkilerini incelemektedir. Geleneksel dönemde sözlü aktarım ve analog kayıtlarla sınırlı olan müzikal miras, dijital ağlarda hızla yayılmakta, kültürler arası etkileşimi artırırken yerel müziklerin küresel düzeyde görünürliğini sağlamaktadır. Bu dönüşüm, müzikal repertuvarın genişlemesi, geleneksel belleğin demokratikleşmesi ve yenilikçi türlerin ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır. Ancak, algoritmaların yönlendirdiği platformlar, keşfedilme süreçlerinde “seçici arşivcilik” mantığını yeniden üretmektedir. Dijital ortamda müziğin korunması ve paylaşılması, büyük veri analizi ve yapay zekâ uygulamalarının sunduğu imkânlarla genişlerken, telif hakları, etik ilkeler ve kültürel özgünlük gibi meseleler daha karmaşık bir hâl almaktadır. Bu doğrultuda, araştırma; dijital platformların müziğe etkilerini disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirerek, dijital müzikal hafızanın geleceğini şekillendiren faktörleri bütüncül bir çerçevede ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Kültürleşme, Müzikal Bellek, Teknoloji, Arşivleme, Dönüşüm

Geliş Tarihi/Received: 21.02.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 30.05.2025
Yayınlanma Tarihi/ Available Online:
04.06.2025

Abstract: The widespread adoption of digital technologies and the increasing global reach of communication tools have transformed music from a mere art form into a dynamic platform for the continuous reconstruction of collective memory. This study examines how musical memory is shaped in the process of digital culturalization, the evolution of archiving practices, and the multifaceted impacts on social memory. Traditionally transmitted through oral traditions and limited analog recordings, musical heritage now circulates rapidly and widely within digital networks, enhancing intercultural interactions and increasing the visibility of local and national music on global platforms. This transformation not only expands the musical repertoire but also fosters the democratization of traditional memory, enables user participation in collective content creation, and facilitates the emergence of innovative musical genres. However, algorithm-driven digital platforms introduce a new form of "selective archiving," influencing visibility and discovery processes. The preservation, documentation, and dissemination of musical memory in digital environments benefit from big data analytics and artificial intelligence applications, offering an unprecedented archival perspective. Yet, these advancements also raise complex issues related to copyright, ethical considerations, and cultural authenticity. In this context, the study adopts an interdisciplinary approach to critically evaluate the impact of digital platforms on music and to explore the technological, sociocultural, and legal factors that will shape the future of digital musical memory.

Keywords: Digital Culturalization, Musical Memory, Technology, Archiving, Transformation

Extended Abstract

The proliferation of digital technologies and globally interconnected communication channels has propelled music into a fundamentally new realm where cultural memory, identity formation, and archival practices intersect in unprecedented ways. This study explores how musical memory is shaped under the influence of digital culturalization, how archiving processes evolve in response to technological innovations, and what implications these developments carry for social memory. Traditionally, music depended on oral transmission and analog recording formats, with geographical or cultural boundaries limiting its dissemination and perpetuation. In contrast, the digital age has ushered in an era of rapid, global circulation of musical content, thereby amplifying intercultural interaction and reinforcing the visibility of local and national repertoires in transnational domains. In examining these dynamics, the research highlights that digital platforms serve as spaces not only for expanding the musical repertoire but also for democratizing cultural heritage. Artists and audiences can now collaborate in real time, remix or reinterpret existing works, and engage in collective endeavors to reconfigure established genres. This interactive model aligns with the notion of participatory culture, wherein users transition from passive listeners to active contributors. The study draws upon netnographic observation in diverse online settings—ranging from social media platforms and music streaming services to digital archives—to document how various user communities share, evaluate, and transform musical content. By systematically analyzing user posts, interactions, and comments over a designated period, the research identifies the creative strategies by which individuals intertwine their cultural identities with broader digital networks.

The research situates this transformation within a theoretical framework informed by music sociology, cultural studies, and digital media scholarship. Such an interdisciplinary approach underscores the complexity of digital music practices: they transcend the mere act of listening to encompass content creation, social engagement, and ongoing reinterpretations of inherited musical forms. Although digital environments create opportunities for emerging artists and diverse communities to have their voices heard, they also raise concerns regarding visibility biases introduced by platform-specific recommendation algorithms. These algorithms have the potential to privilege certain genres or commercial products while sidelining less mainstream works, thus perpetuating a new form of “selective archiving” reminiscent of traditional gatekeeping methods. Another central aspect of the study concerns the technological redefinition of archiving processes. While analog tools—such as vinyl records, cassette tapes, and even compact discs—once signified an enduring link between performer and listener, they posed tangible constraints tied to storage, durability, and reproduction costs. The shift to digital formats reduces these constraints by offering cloud-based storage, vast data handling capacity, and user-oriented tagging systems that allow more systematic cataloging of musical assets. At the same time, advanced technologies such as big data analytics and artificial intelligence reshape how archives are curated and accessed, thereby expanding research possibilities for musicologists, ethnomusicologists, computer scientists, and social historians. Automated indexing algorithms can recognize instruments, detect melodic patterns, and draw comparisons across disparate recordings in seconds—an advancement that would have been unthinkable in the pre-digital era. As a result, the study reveals that contemporary archiving transcends the function of a mere repository, evolving instead into a dynamic and interactive knowledge network.

However, the research also stresses that these technological advances necessitate a rethinking of ethical and legal frameworks. Copyright issues become more complicated as digitization enables effortless duplication and global circulation. Similarly, the preservation of cultural authenticity emerges as a nuanced undertaking: while digital media accelerates the documentation of local or indigenous repertoires, it also risks commercializing or diluting their traditional qualities. In line with existing scholarship, the study advocates for establishing comprehensive guidelines on data access, usage rights, and content authenticity in ways that honor both intellectual property rights and cultural sovereignty.

Government institutions, academic libraries, private music companies, and independent creators thus face collective responsibilities to balance intellectual freedom with fair compensation and recognition of cultural heritage.

From a sociocultural vantage point, digital platforms have profoundly impacted the construction and transmission of collective memory. Historically, certain cultural institutions or influential curators played a dominant role in shaping how and which musical expressions were preserved. Contemporary digital sites, by contrast, can incorporate an array of personal experiences, grassroots performances, and geographically specific narratives into the collective memory. This democratization is particularly evident when marginalized or lesser-known musical forms find global audiences through social media or specialized streaming services. Yet, as the article cautions, the fast pace of digital consumption can be a double-edged sword: while it speeds up the circulation of creative work and fosters cross-cultural fusion, it may also foster a culture of fleeting engagement, rendering the deeper historical and contextual elements of music increasingly obscured or overlooked.

Looking toward the future, the study suggests that the evolution of digital musical memory will be guided by the integration of artificial intelligence, immersive media technologies, and new forms of cross-border institutional collaboration. Machine learning techniques promise more refined classification, search, and discovery features in large-scale music databases, while augmented and virtual reality hold the potential to recreate historical performances with enhanced sensory fidelity. At the same time, governments and international organizations may need to establish updated policies to ensure that these technologies do not merely serve commercial interests but also uphold cultural diversity and public access. The study thus envisions a digital music ecosystem in which private-sector innovation, academic endeavors, and community-based documentation initiatives collectively shape a richer, more inclusive global memory.

In conclusion, the article argues that digital culture has remolded music into a platform for continually reconstructing social memory and identity, embedding archiving practices into an ongoing dialogue of production, consumption, and reinvention. By centering on both the practical and theoretical facets of this shift, the study underscores the opportunities and vulnerabilities inherent in digital archiving and dissemination. As the boundaries between creators and consumers dissolve, and as advanced technologies facilitate unprecedented access and collaboration, the responsibility to safeguard cultural authenticity and equitable participation becomes paramount. The research thus contributes to the interdisciplinary discourse on how music, technology, memory, and identity intersect, offering a nuanced perspective on the promises and pitfalls of archiving processes in an era of rapid digital transformation.

1. Giriş

Dijitalleşmenin toplumsal yaşam uygulamalarına giderek daha fazla nüfuz etmesi, müzik alanındaki hafıza oluşturma ve hatırlama biçimlerini de kökten bir değişime uğratmaktadır. Özellikle çevrimiçi müzik platformları, dijital arşiv sistemleri ve sosyal medya uygulamalarının yaygınlaşması, geleneksel müzik dinleme ve paylaşma yöntemlerine kıyasla çok daha hızlı ve erişilebilir bir altyapı sunarak müziğin dolaşımını uluslararası boyuta taşımaktadır. Bu durum, sadece müziği üreten, düzenleyen veya pazarlayan kişi ve kurumların değil, müzik dinleyicilerinin ve kolektif belleğin inşasında rol oynayan tüm toplumsal katmanların da dikkatini çekmektedir. Dijital kültürleşme sürecinin beraberinde getirdiği teknolojik olanaklar, bir yandan kuşaklar arası kültürel aktarımı güçlendirip zenginleştirirken, diğer yandan hafızanın nasıl oluştuğu, saklandığı ve geleceğe aktarıldığı sorunsalını yeni boyutlarıyla gündeme taşımaktadır. Müzik, tarihin her döneminde toplumların kimlik inşasında merkezi bir işlev üstlenmiş ve sadece geleneksel türlerin değil, aynı zamanda popüler ve melez türlerin de aktarılmasını mümkün kılan bir araç olarak kabul görmüştür. Birson'un (2016) da belirttiği üzere, toplumlar kendi kültürel sürekliliklerini büyük ölçüde müzik aracılığıyla sağlamaktadır. Buna karşın, günümüzde

dijitalleşmenin geleneksel analog arşivleme yöntemlerini geride bırakması, bu sürekliliğin formunu ve işleyişini farklı bir kulvara taşımaktadır.

Müzikal hafızanın oluşumunda önceleri ağırlıklı olarak fiziksel kayıt ortamları (plaklar, kasetler, CD'ler) ve yazılı kaynaklar (nota kitapları, sözlü tarih metinleri) kullanılırken, dijitalleşme sürecinde bu kayıt ve koruma biçimleri bulut tabanlı veri depolama, yüksek hızda veri aktarımı ve kullanıcı odaklı etkileşimli platformlar sayesinde daha yaygın, daha çeşitli ve daha değişken bir hale gelmiştir. Bu değişim, geleneksel müzikal üretim pratiklerinin modern teknolojik çerçevelerle iç içe geçerek melez formlar yaratmasına yol açmaktadır. Dijital arşivlerin erişim kolaylığı ve güncellenebilir yapısı, toplumsal belleğin konumunu ve kapsamını da dönüştürmektedir. Morris (2020) tarafından vurgulandığı üzere, artık müzik yalnızca dinlenen veya saklanan bir sanat ürünü olmaktan çıkıp, etkileşimli dijital platformlarda yeniden üretilen, dönüştürülen ve paylaşılan toplumsal bir deneyime dönüşmektedir. Bu süreçte, kullanıcıların sadece tüketici değil, aynı zamanda içerik sağlayıcı ve yorumlayıcı olarak da etkin rol alması, hafıza inşa süreçlerini katmanlı ve çoğulcu hale getirmektedir.

Dijital platformlardaki müziğin dolaşımının, mekân ve zaman kavramlarının önceki dönemlere kıyasla çok daha esnek bir yapıya kavuşmasıyla doğrudan ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçılar, eserlerini dünyanın her yerine anında ulaştırabilmekte, dinleyiciler ise farklı coğrafyalara ait müzik örneklerine zahmetsizce erişebilmektedir. Bu durum, yerel müzikal mirasın küresel bağlamda görünürlük kazanmasına imkân tanımakla birlikte, yerel ve evrensel müzik türleri arasındaki etkileşim ve etkileşim hızını da artırmaktadır. Dijital kültürleşme, yalnızca ortak bir müzikal hafızanın inşasına katkı sağlamakla kalmamakta, aynı zamanda yeni müzik türleri, akımlar ve performans uygulamalarının gelişmesine de zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda, teknoloji destekli arşivleme ve toplumsal bellek oluşturma süreçleri sanatsal yaratıcılığa ve akademik araştırmalara yeni yaklaşımlar sunmakta, müzikal üretim ve tüketim döngüsünü daha önce denenmemiş yöntemlerle yeniden tanımlamaktadır. Müzikal hafızanın dönüşümünde dijital araçların belirleyici rolü, aynı zamanda müzik alanında otorite, sahiplik ve koruma gibi kavramları da yeniden tanımlamaktadır. Analog dönemde daha belirgin olan “merkezi arşiv” anlayışı, yerini farklı platformlar üzerinden çok sayıda üretici ve arşivci tarafından paylaşılan, dağınık bir hafıza ağının varlığına bırakmaktadır. Bu durum, müziğin kimin tarafından, nasıl ve hangi ölçütlerle muhafaza edileceği sorusunu gündeme taşımakta ve müzikal bellek üzerinde farklı aktörlerin etki kurmasına yol açmaktadır. Örneğin, dijital platformlarda eserlerin saklanması ve kataloglanması, kâr amacı güden ya da belirli kullanım politikalarına bağlı olan kuruluşların inisiyatifine bırakıldığında, hafızanın seçici ve farklılaşmış bir yapıya bürünmesi kaçınılmaz hale gelmektedir. Böylece, dijital ortamda zenginleşen ve herkesin erişimine açık gibi görünen repertuvarların, aynı zamanda belirli algoritmalar ve sınırlamalar çerçevesinde tüketici karşısına çıkarılması, müzikal çeşitliliğin görünürlüğünü farklı şekillerde etkilemektedir.

Dijital kültürleşme sürecinde müzikal hafızanın dönüşümü, toplumsal belleğin sınırlarının daha akışkan hale gelmesini ve yerel kültürel hafızanın küresel ağlarda yeniden şekillenmesini mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte, geçmişe dönük kayıtların sürdürülebilirliğinin sağlanması, farklı disiplinlerin ortak bir bakış açısıyla çalışmasını gerektiren bir sorumluluk alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Eserlerin hangi formatlarda, hangi kurumsal veya teknolojik yapılarda saklanacağı, bu saklanan verilerin gelecek kuşaklara nasıl aktarılacağı ve içerik üzerindeki telif haklarına dair düzenlemelerin nasıl şekilleneceği gibi konular, müzikal belleğin geleceğine ilişkin önemli sorunsalları oluşturmaktadır. Diğer yandan, dijital ortamda çeşitlenen ve hızla dolaşıma giren müzikal verilerin, yerel kültürel kimlikleri melez ya da farklılaşmış biçimlerde sunması da muhtemel risklerin ve olanakların aynı anda değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu iki yönlü etki, hem müziğin tüm dünyada ortak bir kültürel payda oluşturması bakımından önemli bir hareketlilik yaratmakta hem de geleneksel müzik kültürlerinin korunması ve aktarılması konusunda hassasiyetleri güçlendirmektedir.

Bu çalışma, dijital müzik platformlarında arşivleme uygulamalarının bellek ve kimlik inşası üzerindeki etkilerini incelemektedir. Araştırma, yalnızca kuramsal bir literatür taramasına dayalı bir derleme değil, aynı zamanda çevrimiçi platformlar üzerinde yürütülen gözleme dayalı bir netnografi uygulamasıdır. Netnografi, çevrimiçi toplulukların sosyal ve kültürel etkileşimlerini incelemek için kullanılan yenilikçi bir araştırma yöntemidir (Cebeci & Küçükancabaş, 2018). Bu bağlamda, çalışma, dijital müzik platformlarında kullanıcıların arşivleme pratiklerini ve bu pratiklerin bellek ve kimlik inşası üzerindeki etkilerini anlamayı amaçlamaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırmada, nitel bir yöntemsel çerçeve benimsenmiştir. İlk olarak, konunun kuramsal temelini ve kavramsal boyutlarını belirlemek amacıyla kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş; bu süreçte müzik sosyolojisi, kültürel çalışmalar, dijital medya ve teknoloji alanındaki güncel akademik yayınlar ile raporlar detaylı şekilde incelenmiştir. Ayrıca yeni medyada ve yeni medya gereçleriyle iletişim içerisinde müziğe ilişkin kaynaklar gözlenebilir iletişim çalışmaları da yöntemsel bir odak noktası olarak ele alınmıştır. Böylece, dijital platformların müzikal hafızanın dönüşümündeki rolünü kavrayabilmek için gerekli kavramsal araçlar ortaya konulmuş ve araştırmanın temel sorunsalları, Birson (2016) ve Morris (2020) gibi yazarların görüşleriyle de ilişkilendirilerek tarihsel ve kuramsal bir bütünlük sağlanmıştır. Literatür taraması aşamasında ayrıca müzik arşivlemenin evrimi, toplumsal bellek kuramları ve dijital teknolojilerin paylaşım uygulamalarını ne şekilde dönüştürdüğüne dair çalışmalar birbirleriyle karşılaştırmalı olarak ele alınmış, bu karşılaştırma sayesinde dijitalleşmeyle ortaya çıkan yeni hafıza biçimlerinin genel çerçevesi çizilmiştir.

Araştırmanın ikinci aşamasında, çevrimiçi alan araştırması olarak netnografik gözlem uygulanmış ve bu doğrultuda sosyal medya mecraları, müzik akış servisleri ile dijital arşiv projeleri sistematik bir incelemeye tabi tutulmuştur. Netnografi, çevrimiçi toplulukları ve etkileşimleri etnografik bir bakış açısıyla ele almayı mümkün kılan bir yöntem olması bakımından, dijital ortamlarda müzikal hafızanın nasıl yeniden inşa edildiğini anlamak için son derece elverişlidir (Kozinets, 2010). Netnografik gözlem sürecinde, kullanıcıların paylaştıkları müzik içeriklerinin türü, bu içerikleri paylaşma ve tüketme motivasyonları, kullanıcılar arasındaki etkileşim biçimleri ve arşiv yapılarının işleyişi detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Veri çözümlemesi aşamasında, yorumlamacı/anlamacı yaklaşımı merkeze alan ve kültürel analiz deseni doğrultusunda yapılandırılmış nitel veri analiz tekniklerinden yararlanılmıştır. Bu yöntemsel çerçeve, teknolojik faktörlerin müzikal üretim ve aktarma pratiklerini nasıl dönüştürdüğünü, sosyokültürel etkileşimlerin dijital platformlar üzerinden hangi dinamiklerle ivme kazandığını ve müziğin toplumsal hafıza içindeki konumunun dijitalleşme sürecinde hangi yönleriyle etkilendiğini kavramamıza yardımcı olmuştur. Öte yandan, dijital dönüşüm ve dijital iletişim yoluyla müziğin paylaşılması, yüz yüze etkileşime ve sözlü geleneğe dayanan kolektif bellekteki köklü birikimi aniden ortadan kaldıramamaktadır; nitekim kolektif hafıza, bu tarz hızlı değişimlere direnç göstererek dönüşüm sürecini uzun vadeye yaymaktadır. Bu durum, özellikle popüler, geleneksel ve dijital müzik türlerinin gelecek yarım asır içinde daha belirgin bir biçimde gözlemlenecek yeni etkileşim ve dönüşüm biçimlerini beraberinde getireceği düşüncesini desteklemektedir. Dolayısıyla netnografik gözlemle elde edilen veriler, teknolojik altyapının sunduğu hız ve erişilebilirlik gibi boyutların yanı sıra, geleneksel sözlü pratiklerin direncini de dikkate alarak müziğin dijitalleşme sürecindeki farklı yönlerini kapsamlı bir bakış açısıyla değerlendirmeye olanak tanımıştır.

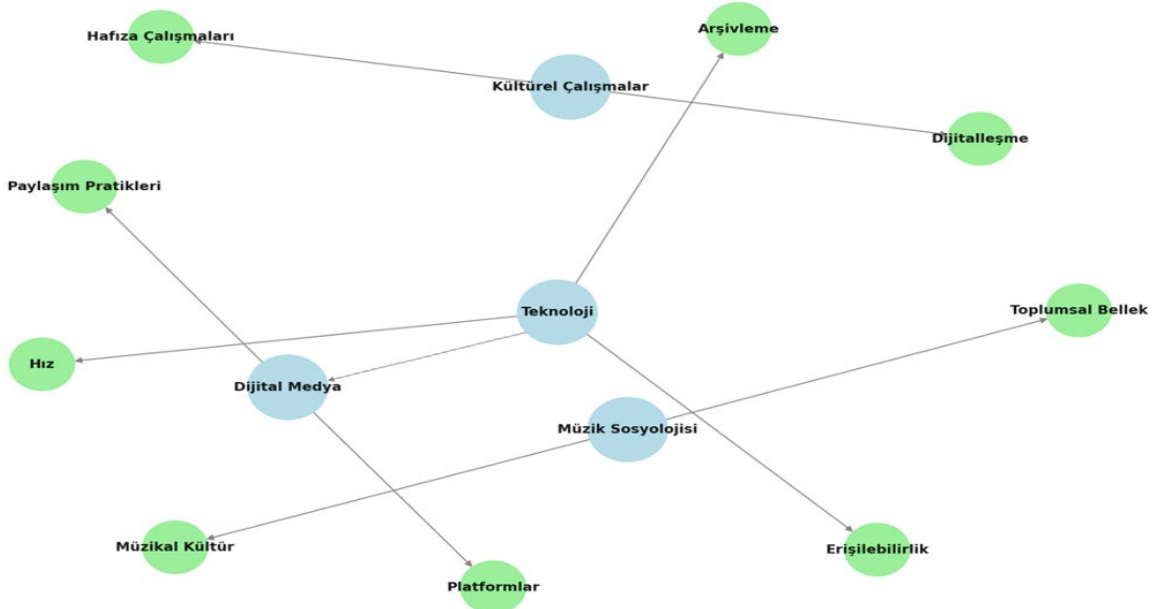
2.1. Araştırma deseni

Dijital kültürleşme sürecinin müzikal hafızaya etkilerini kapsamlı ve çok yönlü biçimde inceleyebilmek adına literatür tarama, doküman inceleme ve nitel netnografi desenleri birlikte tercih edilmiştir. Böylece, literatürde sıklıkla vurgulanan sosyokültürel dönüşüm ve dijital platform dinamikleri, kapsamlı veri toplama ve yorumlama teknikleriyle ele alınarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Dijital ve gözlem yapılan ortamların bağlamsal özellikleri dikkate alınarak, çok yönlü etkileşim biçimlerini ve çoklu bakış

açıları açığa çıkarma potansiyeli ortaya konmuştur. Bu çalışma özelinde, çevrimiçi platformlarda yer alan müzikal içeriklerin üretilmesi, paylaşılması ve arşivlenmesine ilişkin detaylar, nitel veri toplama yöntemleri yardımıyla incelenmiş, sosyokültürel bağlam çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Şekil 1

Dijitalleşme ve Müzikal Hafızaya Yönelik Kavram Haritası



Tüm bu yöntemsel adımlar, dijital kültürleşme sürecinde müzikal hafızanın dönüşümünü tarihsel perspektif ve kuramsal yaklaşımları bir arada kullanarak incelemek yönünde kapsamlı bir olanak sunmuştur. Böylelikle, bir yandan çevrimiçi platformlar üzerinden kullanıcı etkileşimleri ve arşiv düzenlemeleri hakkında kapsamlı bilgiler edinilmiş, diğer yandan bu yeni uygulamaların müzikal belleğin korunması, aktarılması ve geleceğe taşınması açısından nasıl sonuçlar doğurduğu sorgulanmıştır. Araştırmanın bütün aşamalarında, elde edilen bulgular, dijital teknolojilerin hız, yayılım ve erişim gibi fonksiyonel özelliklerini sosyolojik ve kültürel değişim öğeleriyle ilişkilendirerek analiz etmeyi hedefleyen bir yaklaşımla ele alınmıştır. Böylece, netnografik gözlemlerden yola çıkılarak geliştirilen betimlemeler, bir yandan var olan literatürle karşılaştırmalı bir şekilde tartışılırken, diğer yandan da dijital kültürleşme olgusunun müzikal hafıza üzerindeki çok katmanlı etkileri konusunda özgün bir çerçeve sunulması amaçlanmıştır. Bu çerçeve, hem müziğin dijital ortamdaki dolaşımının toplumsal bellekle ilişkisine dair kuramsal tartışmalara katkı yapmakta hem de müzikal arşivleme ve paylaşım uygulamalarının ileride nasıl şekillenebileceğine ışık tutmaktadır.

2.2. Çalışma grubu

Araştırmanın evreni, dijital platformlar üzerinden müzikal içerik üreten, tüketen ve paylaşan kullanıcıların etkileşimde bulunduğu çevrimiçi ortamlardan oluşmaktadır. Bu geniş evren içerisinde, araştırmanın amaçlarıyla daha doğrudan ilişkili olan belirli platformlar odak alanı olarak seçilmiştir. Sosyal medya mecraları arasında özellikle YouTube, Instagram ve Twitter; müzik akış servisleri bağlamında Spotify, Apple Music ve SoundCloud; dijital arşiv projeleri kapsamında ise yerli ve uluslararası çevrimiçi kültür-müzik arşivleri (örneğin Europeana Music Collection, Türk Halk Müziği derlemelerine ilişkin dijital koleksiyonlar) tercih edilmiştir. Söz konusu platformlarda, pop, rock, caz, klasik müzik ve geleneksel halk müziği gibi farklı müzik türlerinin dolaşımının yoğun olduğu, hem üreticiler hem de tüketiciler açısından aktif katılımın gözlemlendiği bir etkileşim ortamı mevcuttur.

Çalışma grubu, bu mecralarda belirli aralıklarla düzenli olarak gözlemlenen etkileşimler ve içerik paylaşımları üzerinden tanımlanmış, özellikle paylaşım sıklığı yüksek olan veya belirli müzik türleriyle ilişkisi güçlü bulunan kullanıcı kitleleri öncelikli gözlem alanları olarak ele alınmıştır. Böylelikle, dijital kültürleşmenin müzikal hafıza üzerindeki etkisini çok yönlü biçimde analiz edebilmek amacıyla, hem çevrimiçi topluluklarda aktif konumda yer alan müzik üreticileri (örneğin amatör veya profesyonel sanatçılar) hem de bu içerikleri düzenli olarak tüketen ve yorumlayan dinleyicilerden oluşan bir örneklem oluşturulması hedeflenmiştir. Bu yaklaşım, aynı zamanda platformların teknik özellikleri, kullanıcı etkileşim biçimleri ve müzikal içerik tipolojilerine ilişkin sınırları net bir biçimde çizerek araştırmanın kapsamını açıkça ortaya koymakta ve araştırma bulgularının güvenilirliğini artırmaktadır.

2.3. Araştırma süreci ve sınırlılıkları

Araştırma süreci üç temel aşamadan oluşmuştur. İlk aşamada, konuyla ilgili teorik temellerin ortaya konabilmesi için kapsamlı bir literatür taraması ve doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir. Bu yöntemler, dijital kültürleşmenin müzik alanındaki etkilerine yönelik akademik yayınlar ve ilgili alan çalışmaları dâhil olmak üzere birçok kaynağı kapsamaktadır. İkinci aşamada, dijital platformlardaki müzikal etkileşimlerin ve içeriklerin yapısını derinlemesine anlamlandırmaya yönelik netnografik gözlem uygulanmıştır. Ardından, belirlenen platformlarda belli periyotlarda gözlem yapılarak, kullanıcı yorumları, müzikal paylaşımlar, etkileşim biçimleri ve arşiv süreçlerine ilişkin verilerin sistemli şekilde not alınması sağlanmıştır. Üçüncü aşamada ise, elde edilen nitel veriler betimsel ve tematik analiz yöntemleriyle çözümlenmiş, sonuçlar araştırmanın kuramsal çerçevesiyle ilişkilendirilerek bütüncül bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu çalışmada gözlem yapılan çevrimiçi ortamlar, popüler müzik paylaşım ve tüketim platformları olan Spotify, YouTube, Bandcamp, SoundCloud, Twitter ve Reddit gibi mecraları kapsamaktadır. 2024 yılı Ocak ile 2025 yılı Şubat ayları arasındaki 13 aylık süreçte yürütülen bu gözlem sürecinde, haftalık periyotlarla belirli çalma listeleri, kullanıcı yorumları, sanatçı sayfaları ve paylaşımları incelenmiş; müzikal etkileşimin türü, yorumlar üzerinden kimlik kurma pratikleri ve arşivleme stratejileri sistematik olarak analiz edilmiştir. Bu gözlemler, dijital kültürleşmenin farklı müzik türleri üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla hem bireysel kullanıcılar (bağımsız müzisyenler, içerik üreticiler) hem de topluluk düzeyinde etkin olan dijital müzik toplulukları (örneğin Bandcamp'taki "Anadolu Folk Revival" gibi) üzerinden gerçekleştirilmiştir.

2.4. Veri toplama araçları

Veri toplama araçlarının seçiminde, dijital mecralarda müzikal hafızanın dönüşümünü çok boyutlu şekilde yakalamaya olanak tanıyan araçların kullanılmasına özen gösterilmiştir.

Literatür Taraması ve Doküman İncelemesi: Dijital platformlarda paylaşılmış olan müzikal içerikler, kullanıcı yorumları, platformların kullanım şartları ve arşiv politikaları, doküman incelemesi kapsamında ele alınmıştır. Aynı zamanda, müzikle ilgili akademik makaleler ve dijital platform raporları da genel çerçevenin belirlenmesine katkı sunmuştur.

Netnografik Gözlem: Çevrimiçi ortamların (sosyal medya hesapları, müzik akış servisleri, dijital arşiv siteleri vb.) yapısı, katılımcı profili ve etkileşim türleri, araştırmacının gözlemleriyle kayda alınmıştır. Kullanıcıların müzik eserlerini nasıl yorumladığı, paylaştığı ve tükettiği; arşivlerin erişim politikaları ve müzikal hafızanın nasıl korunduğu gibi konular netnografik gözlem bulgularını oluşturmuştur.

2.5. Verilerin analizi

Toplanan veriler, nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak betimsel ve tematik analiz yaklaşımlarıyla işlenmiştir. Betimsel analizde, araştırmanın temel çerçevesi doğrultusunda belirlenen temalara yönelik veriler yapılandırılmış, çevrimiçi paylaşımların ve kullanıcı davranışlarının genel eğilimleri kaydedilmiştir. Ardından, tematik analiz aşamasında benzerlik ve farklılık gösteren kodlar, alt temalar

ve ana temalar şeklinde gruplandırılmış ve bunlara makalede başlık olarak yer verilmiştir. Dolayısı ile, dijital kültürleşme sürecinin müzikal hafızaya ne şekilde tesir ettiğini açıklayan kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu süreçte, literatür taramasından elde edilen kuramsal yaklaşımlarla dokümanlardan elde edilen veriler ilişkilendirilerek, dijital mecralarda gözlemlenen uygulamanın teorik bağlamı ortaya konmuştur.

Aşağıda bazı örnekleri verilen yorumlar, dijital müzik platformlarında müzik kimliği, bellek ve arşivleme üzerine yapılan kullanıcı katkılarının doğrudan bir yansıması olarak değerlendirilmiştir:

“Spotify’deki ‘Anadolu Folk Revival’ listesi sayesinde dedemin söylediği türkülerini yeniden keşfettim, hem de elektronik versiyonlarıyla...” (Kullanıcı: A**)

“Bandcamp’te yayımlanan bazı yerel kayıtlar, bizim köydeki düğünlerde çalınanlarla birebir aynı. Arşivciler iyi iş çıkarmış.” (Kullanıcı: E**)

“YouTube’da halk müziğiyle ilgili belgesellere yapılan yorumlar çok değerli. Kimi zaman yorumlar, videolardan daha fazla bilgi içeriyor.” (Kullanıcı: R**)

2.6. Etik

Netnografi çalışmaları, netnografik gözlemlerle sınırlı tutulmuş, bu çerçevede kullanıcıların kimlikleri anonimleştirilmiş, kişisel verilerin doğrudan paylaşımından kaçınılmıştır. Paylaşımları alıntılanan kullanıcıların profil bilgileri hiçbir şekilde metne dahil edilmemiş; yorum ve içerik örnekleri gerek görüldüğünde sadece kullanıcı adı harflerinin ilk harfleriyle kodlanmıştır (örnek: K**, A**, L**). Araştırmada kamuya açık platformlardan elde edilen veriler kullanıldığı ve doğrudan insan veya bir canlı üzerinde araştırma yapılmadığı için etik kurul raporuna gerek duyulmamıştır.

3. Bulgular

3.1. Dijital kültürleşme ve müziğe ilişkin bulgular

Dijital kültürleşme, toplumların kültürel değerlerini, iletişim örüntülerini ve üretim-tüketim pratiklerini birçok yönden dönüşüme tabi tutan, yaygın ve yenilikçi bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa ki müzikte dijitalleşme öncesine baktığımızda, özellikle sözlü geleneğe dayanan ve yerel-bölgesel kaynaklardan beslenen usta-çırak ilişkisi, müzikal bilginin aktarımında belirleyici bir rol üstlenmiş; akustik çalgıların ve doğrudan temasın ön planda olduğu bu dönemde, müziğin coğrafi ve kültürel sınırları aşması ancak uzun süreler gerektirmiştir. Yazının icadıyla birlikte müzik yazısının ve nota sisteminin ortaya çıkışı, müzik teorisinin daha sistematik bir yapıya kavuşmasına imkân tanımış, matbaanın icadı ise notaların basımını ve yaygınlaşmasını büyük ölçüde hızlandırarak müziğin farklı coğrafyalarda daha kolay ulaşılabilir olmasına zemin hazırlamıştır. Ardından gelen fonografin icadı ve radyo-televizyon gibi geleneksel kitle iletişim araçları, müziğin ilk kez geniş kitlelerle buluşmasını sağlayarak iletişim olgusunda önemli bir dönüşümü beraberinde getirmiş, böylece kayıtlı seslerin ve görüntülerin dolaşımı sözlü aktarımın ötesine geçerek yaygınlık kazanmıştır. Bu tarihsel sürecin doğal bir devamı olarak, günümüzde çevrimiçi akış hizmetleri, sosyal medya platformları ve kullanıcı dostu dijital kayıt teknolojileri, her tür müzikal ürünün çok daha hızlı, esnek ve erişilebilir biçimde dolaşıma girmesine olanak tanımış; üretim, dolaşım ve tüketim pratikleri dijital teknolojilerin sunduğu imkânlar doğrultusunda süratle yeniden şekillenmiştir. Üreticiler ve dinleyiciler açısından çok yönlü ve geniş bir etkileşim alanı açan bu yeni ortam, farklı müzikal kimlik ve tarzların dijital platformlarda yeniden üretilmesini sağlamakla kalmayıp, toplumsal belleğin yeni formlarına da kaynaklık etmektedir. Dolayısıyla dijital kültürleşmenin etkisi, müziğin tarihsel olarak yerel ve sözlü temellerden başlayarak kitle iletişim araçlarıyla küreselleşmesine, en sonunda ise dijital ortamlarda yüksek hızda, geniş ölçekte ve sürekli biçimde etkileşimli hâle gelmesine kadar uzanan bütüncül bir dönüşüm sürecinin en güncel aşamasını temsil etmektedir.

Dijital teknolojilerin sağladığı bu yeni imkânlar, müzik icracılarının ve bestecilerin kendilerine ait üretim çalışmalarını çeşitlendirmekte, aynı zamanda tüketici konumundaki dinleyicilerin de müzikle kurdukları ilişkiyi kapsamlı bir şekilde dönüştürmektedir. Müzik türlerinin geleneksel dönemlerde daha belirgin coğrafi ve kültürel sınırlarla şekillendiği göz önünde bulundurulduğunda, dijital ortamda söz konusu sınırlamaların görece geçirgen hâle geldiği görülmektedir (Öztürk & Crossley, 2021). Küresel ölçekte çevrimiçi dolaşıma giren yerel veya ulusal müzik örnekleri, farklı kültürel kökenlerden gelen dinleyicilere çok kısa süre içerisinde ulaşmakta, bu da yeni müzik sentezlerinin oluşmasına, türler arası etkileşimin canlanmasına ve müziğin mekân-zaman algısının yeniden tanımlanmasına neden olmaktadır. Ayrıca, dijital platformlar üzerinden etkileşime giren dinleyiciler, yalnızca pasif bir konumda kalmayarak içerik yorumlama, paylaşma ve yeniden üretme gibi eylemlerle aktif bir topluluk oluşturmakta, bu nedenle müzikal belleğin oluşumuna doğrudan katkıda bulunmaktadır (Bennett, 2012).

Bu bağlamda, dijital kültürleşmenin müziğin “yerellik” olgusuna bakışını dönüştürmesi önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Eskiden, örneğin belirli bir enstrümanın coğrafi sınırlarla sınırlı kullanımı ya da belirli bir halk müziği türünün yalnızca ilgili toplulukların kültürel belleğinde yer bulması söz konusu iken, günümüzde yerel müzikal türler dijital ortamlarda kısa sürede geniş kitlelere ulaşarak kültürler arası paylaşıma eklenilebilmektedir. Bunun sonucu olarak, Öztürk ve Crossley (2021) ile Järvekülg ve Ibrus (2022) gibi araştırmacıların da vurguladığı üzere, dijital platformlarda şekillenen müzikal uygulama ve deneyimler, yerel kültürel kimliklerin korunmasına ve kimliklerin melezleşerek yeni formlar kazanmasına zemin hazırlamaktadır. Bu durum, dijital kültürleşmenin müzik üzerindeki etkisini yalnızca niceliksel bir artış (daha fazla kayıt, daha fazla eser, daha hızlı paylaşım) olarak görmenin ötesinde, niteliksel bir dönüşüm olarak da ele alma gerekliliğini ortaya koymaktadır. Zira dijital ortamların sağladığı kolay üretim ve paylaşım, müziğin değer ve anlam katmanlarını kimi zaman yüzeyselleştirmekte veya geçicilik unsurunu öne çıkararak müzikal hafızanın kalıcılık niteliğini zayıflatabilmektedir. Aşağıdaki tabloda dijital kültürleşmenin müziğin çeşitli yönleri üzerindeki etkilerine detaylı bir şekilde yer verilmiştir.

Tablo 1

Dijital Kültürleşmenin Müziğe Etkileri

Kategori	Ana Noktalar	Etkiler/Sonuçlar
Müzik Üretimi ve Dağıtımındaki Dönüşüm	Geleneksel yöntemlerin (analog, sözlü aktarım) yerini dijital platformların alması; Müzisyenliğin amatör bir uğraş olması durumunun ortadan kalkarak, dijital platformlar sayesinde profesyonel bir meslek ve ustalık haline dönüşmesi.	Müziğe daha hızlı ve küresel erişim. Üretim ve paylaşımda engellerin azalması.
Müzikal Kimlik Üzerindeki Etkiler	Sanatçıların ve dinleyicilerin dijital araçlar sayesinde kimliklerini yeniden tanımlamaları.	Yerel geleneklerden küresel kültürel etkileşimlere geçiş. Melez türlerin ve kültürler arası etkileşimlerin artması.
Teknolojinin Müzikteki Rolü	Elektronik ve dijital müzik araçları, yapay zekâ destekli beste ve akıllı cihazların kullanımı.	Müzisyen ve yapımcı rollerinin yeniden tanımlanması. Deneyisel çalışmalara geniş bir yelpazede olanak sağlanması.

Tablo 1 (Devamı)

Müzik Endüstrisinde Ekonomik ve Hukuki Çerçeve	Telif haklarının korunmasında ve gelirlerin adil dağıtımındaki deneyimler.	Yeni düzenlemeler ve adil gelir modellerine ihtiyacın artması. Bağımsız müzisyenlerin ve küçük platformların önemindeki artış.
Kültürel Koruma ve Özgünlük	Dijitalleşmenin geleneksel müziğin özgünlüğü üzerindeki etkisi.	Kültürel mirasın korunması ile kaybolması arasındaki olumlu-olumsuz etkiler.
Etkileşim Dinamikleri	Sanatçılar ve dinleyiciler arasında sosyal medya üzerinden doğrudan iletişim.	Daha fazla iş birliği ve dinleyici katılımı. “Cover” ve “remix” kültürünün yükselmesi.
Arşivleme ve Erişilebilirlik	Analog kayıtların dijitalleştirilmesi sayesinde küresel erişim.	Tarihi ve kültürel eserlerin ulaşılabilirliğindeki artış. Dijital kolektif hafızanın oluşumunun hızlanması.
Eğitimsel Reformlar	Dijital araçların müziğe entegrasyonu.	Dijital çağın ihtiyaçlarına hazırlanma. Teknik ve interaktif becerilerin müziğin bir parçası haline gelmesi.
Mekânsal ve Zamansal Dönüşümler	Müziğin mekân ve zaman kavramlarıyla olan etkileşiminin dönüşmesi.	Yerel ve küresel, geçmiş ve günümüz arasındaki sınırların azalması.

Tablo 1’de de yer verildiği üzere dijital platformların yaygınlaşması, müzikal deneyimin yalnızca işitsel değil, ayrıca görsel ve etkileşimli boyutlarının da katıldığı bütüncül bir biçime evrilmesine olanak tanımaktadır. Sanatçıların konser performansları, stüdyo kayıtlarının kamera arkası görüntüleri, klip prodüksiyon süreçleri ve etkileşimli sosyal medya yayınları, dinleyicinin sanatçıyla kurduğu iletişimi ve empatiyi güçlendirmektedir. Söz konusu etkileşim, pasif dinleyici modelini kırarak, müzikal üretimin dinleyiciler ve sanatçılar arasında paylaşılan bir yaratım sürecine dönüşmesini desteklemektedir. Cover veya remix gibi yeniden yorumlama pratiklerinin yaygınlaşması, Bennett’in (2012) altını çizdiği katılımcı kültür anlayışının müzik sahasında giderek daha fazla benimsenmesiyle yakından ilişkilidir. Böylece, dijital kültürleşme yalnızca bir teknolojik alt yapının devreye girmesi değil, müzikal üretim ve tüketim süreçlerini demokratikleşmeye ve kolektif yaratıcılığa doğru yönlendiren yapısal bir dönüşüm olarak da düşünülebilir. Öte yandan, dijital kültürleşme sürecinin müzik sahasında ortaya çıkardığı değişimler, yalnızca sanatsal veya kültürel boyutla sınırlı kalmamaktadır. Telif haklarının korunması, sanatçıların emeğinin karşılığını adil bir biçimde alabilmesi ve dijital gelirlerin dağıtımına ilişkin hukuki düzenlemeler, müzisyenlerin ve endüstri paydaşlarının mücadele etmek zorunda kaldığı başlıca konular arasında yer almaktadır. Geleneksel yapımcı firmaların ve dağıtımcıların egemenliğinin önemli ölçüde zayıfladığı dijital ekosistemde, bağımsız müzisyenlerin kendi kanalları üzerinden geniş kitlelere ulaşması mümkün olduğu gibi, algoritmaların ve reklam stratejilerinin belirleyiciliği de kimi zaman ciddi bir rekabet baskısı yaratmaktadır. Askin ve Mol (2018) ile Goulding ve Derbaix (2019) gibi araştırmacılar, dijital platformların görünürlük ve keşfedilme süreçlerini kontrol etme biçiminin, müzik piyasasında kültürel adaletin sağlanması bakımından çeşitli engeller veya olanaklar yaratabildiğini vurgulamaktadır. Bu yönüyle dijitalleşme, bir taraftan müzik üretimini ve paylaşımını daha özerk hale getirebilirken, diğer taraftan müziğin metalaşma hızını artırarak kültürel mirasın ticari beklentiler uğruna şekillendirilmesi riskini de beraberinde getirmektedir.

Dijital devrimin müzikal icra biçimlerinde yarattığı köklü etkiler, Tahiroğlu (2021) tarafından incelenerek, elektronik müzik araçlarının çeşitlenmesi, bilgisayar tabanlı ses işleme teknolojilerinin gelişmesi ve mobil cihazların yaygınlaşması sayesinde bestecilerin ve icracıların deneysel çalışmalara

erişimini kolaylaştırdığına değinilmiştir. Bu yeni enstrüman ve teknoloji çeşitliliği, bestecinin veya icracının rol tanımında radikal bir değişime yol açarak, performansın teknik ve estetik boyutlarını yeniden yorumlamayı gerekli kılmaktadır. Bugün bir müzisyenden, geleneksel anlamda yalnızca çalgı çalma ya da nota okuma becerisi beklenmemekte; aynı zamanda ses düzenleme, miksaj, dijital platform kullanımı ve sosyal medya yönetimi gibi alanlarda da donanımlı olması istenmektedir. Bu eğilim, akademik ve mesleki müzik eğitimi müfredatlarında, yeni teknolojilerle uyumlu ders içeriklerinin geliştirilmesini; prodüksiyon, dijital arşivleme veya etkileşimli müzik performansı gibi alanlara yönelik eğitimlerin yoğunlaşmasını zorunlu kılmaktadır. Dijital kültürleşme süreciyle birlikte giderek daha sık tartışılan konulardan bir diğeri, müziğin “özgünlük” ve “otantiklik” boyutunun korunmasıdır (Goulding & Derbaix, 2019; Askin & Mol, 2018). Özellikle yerel müzik geleneklerinin dijital platformlara aktarılması sırasında, söz konusu türlerin tarihi, sanatsal ve kültürel niteliklerinin hangi ölçüde devam ettirilebileceği konusu önem kazanmaktadır. Eski kayıtların dijitalleştirilerek yeniden düzenlenmesi veya popüler müzik akımlarıyla melezleşmesi, kültürel mirasın sürdürülebilirliğine yönelik olumlu bir katkı sağlayabileceği gibi, yerel icra deneyimlerinin ticari kaygılar doğrultusunda dönüşmesi riskini de beraberinde taşıyabilmektedir. Bu nedenle, Öztürk ve Crossley (2021) ile Järvekülg ve Ibrus (2022) gibi araştırmacılar, etnomüzikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerarası bakış açıları kullanarak, yerel müziğin dijital platformlarda nasıl yeniden yorumlandığını ve bu dönüşümün toplumsal hafızaya yansımalarının hangi boyutlarda ortaya çıktığını analiz etmektedir. Böylelikle, dijitalleşme çağında kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarımı konusunda yeni stratejilerin geliştirilmesi gereği her zamankinden daha önemli bir hâl almaktadır.

Dijitalleşmenin müzik alanına sağladığı önemli katkılardan biri de arşivleme imkânlarının büyük ölçüde artmış olmasıdır. Analog formattaki kayıtların dijital ortama taşınması, bu kayıtların hızla çoğaltılmasına ve geniş bir küresel kitleye ulaştırılmasına kapı açmakta; bu da yalnızca güncel müzik türlerinin değil, tarihsel açıdan değer taşıyan kayıtların, geleneksel enstrüman icralarının veya ulusal bestecilerin eski performanslarının dijital platformlarda korunmasına ve araştırmacılara açılmasına olanak vermektedir. Kütüphane ve müze gibi kurumsal yapılara ek olarak, sivil toplum kuruluşları veya bağımsız araştırmacı toplulukları da dijital arşiv projeleriyle daha önce çok sınırlı erişim imkânına sahip eserlere yönelik ilgiyi artırmakta; böylece dijital kültürleşme bir nevi “ortak hafıza deposu”nun genişlemesini hızlandırmaktadır. Bu aşamada, saklama ve kataloglama biçimlerine ilişkin standartların belirlenmesi, telif hakları ve dijital koruma stratejilerinin geliştirilmesi gibi konuların önemi Avcı (2020) tarafından da ortaya konulduğu üzere, toplumsal belleğin sürdürülebilirliğini sağlamak adına vazgeçilmez hale gelmiştir.

Müziğin dijital mecralardaki işlevi, sanatsal ve kültürel boyutların yanı sıra toplumsal ve politik süreçlerle de yakından ilişkili görünmektedir. Toplumsal hareketler, protestolar veya kimlik müzakereleri kapsamında kullanılan müzikal eserler, sosyal medya aracılığıyla hızla yaygınlaşarak kısa sürede kitlesel bir söylemin parçasına dönüşebilmektedir. Bunun sonucunda, müziğin bir sanat formu olmanın ötesine geçerek kolektif bir eylemin ve toplumsal hareketliliğin sembolü hâline gelme potansiyeli oldukça yükselmektedir. Bu durum, müziğin toplumsal dinamiklerle kurduğu ilişkinin dijital platformlar sayesinde daha da görünür olduğunu göstermekte ve dijital kültürleşme sürecinin yalnızca teknolojik bir dönüşüm değil, aynı zamanda sosyokültürel ve politik etkileşimleri de yönlendiren bir alan yarattığını işaret etmektedir (Avcı, 2020).

Sonuç olarak, dijital kültürleşme ve müzik ilişkisini salt olumlu veya olumsuz yargılarla değerlendirmek yerine, çok boyutlu bir dönüşüm süreci olarak tanımlamak daha isabetli görünmektedir. Dijital platformların ve sosyal medya ağlarının, müziğin ulusal veya yerel ölçekte sınırlı kalmadan küresel dolaşıma girmesine, hızla çeşitlenmesine ve yeni yaratıcı iş birliği formlarının ortaya çıkmasına olanak sağladığı söylenebilir. Buna karşın, söz konusu hızlı dolaşım ve niceliksel artış kimi zaman müzikal eserlerin yüzeyselleşmesine veya ticarileşmesine yol açarak nitelik konusunu ikinci plana itme riskini doğurabilmektedir. Böylesi bir ortamda, dijital platformlarda gerek üretici gerek tüketici olarak varlık

gösteren tüm aktörlerin, müziğin toplumsal bellekteki ve kültürel mirastaki önemini gözeterek hareket etmesi büyük önem taşımaktadır. Disiplinler arası bir perspektifle gerçekleştirilecek araştırmaların, dijital çağda müziğin nasıl bir kimlik kazandığını, hangi anlam katmanlarına büründüğünü ve geleceğe dönük olası eğilimleri nasıl belirlediğini detaylı biçimde ortaya koyacağı aşikârdır. Böylece, müziğin dijital kültürleşme sürecindeki konumu, yalnızca teknolojik gelişmelerin getirdiği yenilikler üzerinden değerlendirilmeyecek; kültür, toplum ve bellek eksenlerinde çok katmanlı bir değerlendirmeye de tabi tutularak akademik alanyazında daha sağlam bir yer edinecektir.

3.2. Müzik arşivleme ve teknolojinin rolüne ilişkin bulgular

Müzik arşivleme, özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren kayda değer bir önem kazanmış ve toplumsal belleğin inşasında müziğin taşıdığı ağırlık nedeniyle, farklı dönemlerde değişen yöntem ve teknik araçlarla sürekli olarak güncellenmiştir. Başlangıçta sözlü ve yazılı aktarıma bağlı kalan süreçler, analog kayıt cihazlarının yaygınlaşmasıyla birlikte daha belirgin bir sistematik kazanmaya başlamış, plak, kaset, bant ve CD gibi fiziksel materyaller aracılığıyla müzikal eserlerin korunması ve kuşaklar arası aktarımı olanaklı hale gelmiştir. Ancak bu fiziksel materyallerin zaman içinde yıpranması, saklama koşullarının zorluğu ve yeniden üretim süreçlerindeki yüksek maliyet gibi kısıtlar, geleneksel arşiv sistemlerinin kapsayıcılığını önemli ölçüde sınırlamış, müziğin sadece belirli bir bölümünün geniş kitlelere ulaşabilmesine imkân tanımıştır. Bunun yanı sıra, fiziksel kayıtların dayanıklılık sorunları, çok sayıda kültürel miras niteliğindeki kaydın zaman içinde kaybolmasına veya erişilmesi güç, sınırlı sayıdaki arşivde korunmasına yol açmıştır. Bu nedenlerle, dijital teknolojilerin gelişmesi, müziğin saklanması ve sürekliliğinin sağlanmasında yalnızca teknik bir ilerlemeye işaret etmemiş, aynı zamanda arşivleme pratiklerinin nitelik ve kapsamını kökten dönüştüren tarihsel bir eşik olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Waters, 2006; Boutard, 2020).

Günümüzde yüksek kapasiteli veri depolama cihazları, bulut tabanlı sistemler ve internet teknolojilerinin hızlı gelişimi, arşivleme süreçlerinde çok yönlü bir devrime kapı aralamakta; milyonlarca müzik eserinin dijital formatlarda saklanması, kategorize edilmesi, yedeklenmesi ve dileyen herkesin erişimine açılması mümkün hale gelmektedir. Bu durumun, toplumsal müzikal hafızanın tarihsel açıdan hiç olmadığı kadar geniş ve katılımcı bir çerçevede inşa edilmesini sağladığı söylenebilir. Arşivlerin fiziksel yıpranmaya maruz kalma riskinin ortadan kalkması, farklı yedekleme yöntemleriyle verilerin korunabilmesi ve kullanıcıların çevrimiçi platformlar aracılığıyla bu verilere anında erişebilmesi, müzikal birikimin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından da güvence niteliği taşımaktadır. Üstelik bu kazanımlar, teknolojiyi salt bir “destek” unsurundan öte, arşivleme politikalarını ve yöntemlerini yeniden tanımlayan bir aktöre dönüştürmektedir. Çünkü arşivlenen eserlerin nasıl sınıflandırılacağı, hangi ölçütlerle erişime açılacağı ve veri paylaşımının hangi etik ilkeler ışığında düzenleneceği soruları, teknoloji destekli arşivlerin giderek daha fazla paydaşı ilgilendiren bir tartışma alanı oluşturmaya sebep olmaktadır. Dijital arşivlerin işlevselliği, büyük ölçüde veri tabanı yönetimi ve yazılım teknolojilerindeki ilerlemeler sayesinde güç kazanmaktadır. Özellikle meta verilerin kullanılması, müziğin tür, coğrafya, dönem, icra biçimi veya besteci gibi farklı kategoriler altında etiketlenmesini kolaylaştırarak, araştırmacıların ve müzikseverlerin ilgilendikleri eserlere sistemli bir şekilde ulaşabilmelerini sağlamaktadır. Zhironov ve arkadaşlarının (2021) değindiği üzere, dijital ortamlarda aynı bestecinin farklı dönemlerde ürettiği eserlerin tematik olarak bir araya getirilmesi veya belirli bir halk müziği türünün değişik coğrafyalardaki varyantlarının karşılaştırmalı olarak sunulması, hem müzikoloji çalışmalarını hem de kültürel etkileşim pratiklerini zenginleştiren bir potansiyele işaret etmektedir. Bu durum, müzikal araştırmaların eskisine kıyasla çok daha fazla veriyle desteklenmesine ve disiplinler arası bir bakış açısının daha kolay benimsenmesine de yol açmaktadır. Sosyologlar, etnomüzikologlar, dilbilimciler ve hatta bilgisayar mühendisleri gibi farklı uzmanlık alanlarına sahip araştırmacılar, dijital arşivlerdeki verileri inceleyerek kültürel formların tarihsel sürekliliği, coğrafi dağılımı, müzikal motiflerin evrimi veya icra pratiklerinin sosyokültürel arka planı gibi pek çok konuda kapsamlı bilgilere erişebilmektedir.

Teknoloji ve müzik arşivleme kesişiminde yapay zekâ uygulamaları, güncel araştırmaların en dikkat çekici unsurları arasında yer almaktadır. Ses tanıma ve otomatik notasyon yazılımları, analog ortamdan dijital ortama aktarılan kayıtlardaki motifleri ve kullanılan enstrümanları tespit edip analiz edebilmekte, bu verileri büyük veri algoritmaları yardımıyla arşiv sistemlerinde yapılandırılmış bir biçimde sunmaktadır. Böylece, binlerce saatlik kaydı satır satır inceleme zorluğu ortadan kalkarak, araştırmacılar kısa sürede istediği eserlere erişebilmekte, farklı kayıtlar arasındaki benzerlikleri ya da ayrışan yönleri daha sistematik bir şekilde karşılaştırabilmektedir. Aynı zamanda, müzisyenler ve yapımcılar için de arşivlerdeki zengin içeriklere hızlıca ulaşarak yeni düzenlemeler veya besteler için ilham kaynağı bulmak daha elverişli bir hale gelmektedir. Bu bağlamda yapay zekâ, hem müzikal yaratıcılığa hizmet eden bir laboratuvar görevi üstlenmekte hem de kolektif belleğin büyümesini sağlayan bir “sınıflandırma ve keşif” aracına dönüşmektedir. Bununla birlikte, dijital arşivlerin sunduğu olanakların artması, etik ve hukuki çerçevelerin de yeniden gözden geçirilmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Telif haklarının dijital ortamda nasıl korunacağı, kâr amacı güden veya kamu temelli platformların içerik paylaşımında hangi kriterleri benimseyeceği ve yerel veya anonim eserlerin kültürel mülkiyet açısından hangi statüde değerlendirileceği, güncel tartışmalar arasında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle geleneksel müziklerin “kamu malı” niteliğinde sayılıp sayılmayacağı, yerel icracıların ticari platformlara aktarılırken hangi prosedürlerden geçmesi gerektiği ve elde edilen gelirin ne tür bir paylaşım mekanizmasına tabi olacağı, teknolojinin getirdiği imkânlar kadar belirsizlikleri de gündeme taşımaktadır. Bu noktada üniversiteler, kütüphaneler ve müzeler gibi kurumlar, çoğulcu bir perspektifle arşiv politikalarını şekillendirmeye çalışarak farklı paydaşların haklarını gözetme, veri yönetimini etik ilkelere dayandırma ve sürdürülebilir bir arşiv ekosistemi kurma yönünde adımlar atmaktadır. Kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması amacını merkeze alan bu tür çabalar, dijital arşivlerde yer alan kayıtların sıradan bir “veri seti” olmaktan çıkarak aynı zamanda bir toplumsal sorumluluk nesnesine dönüşmesi anlamına gelmektedir.

Dijital arşivlerin giderek yaygınlaşması, müziğin coğrafi olarak daha geniş bir alanda dolaşıma girmesine ve toplumsal belleğin yeni biçimlerde inşa edilmesine katkı sağlamaktadır. Eskiden küçük bir toplulukla sınırlı kalan bir halk ezgisi, bugün çevrimiçi bir platformda yayımlandığında hızla çok farklı kültürlerden dinleyici ve icracıyla etkileşime girebilmekte, bu da o eserin yeni yorum ve performanslarla sürekli olarak yeniden üretilmesine kapı aralamaktadır. Böyle bir etkileşim, müziğin toplumsal bellek içindeki statüsünü canlı ve dinamik kılarak, geleneksel veya yerel müziklerin de küresel düzlemde fark edilebilmesini ve takdir edilmesini kolaylaştırmaktadır. Bu, bir yandan yerel kültürlerin görünürlüğünü artırarak kültürel çeşitliliği koruma yönünde işlevsellik sağlarken, diğer yandan da hızlı bir ticarileşme dalgasının geleneksel müzik formlarını yüzeyselleştirebileceğine ilişkin kaygıları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, dijital arşivlerin yol açtığı dönüşüm, müzikal hafızanın çok boyutlu doğasını ve paydaşların bu doğaya dair sorumluluklarını daha belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Bu sürecin diğer bir katmanı ise çevrimiçi müzik akış servislerinin her geçen gün daha geniş kitlelere ulaşması ve bu platformların yeni ile eskinin aynı anda erişilebilirliğini sağlayan benzersiz bir mecra sunmasıdır. Spotify, Apple Music veya YouTube Music gibi servisler, kullanıcıların dinleme alışkanlıklarını analiz edip kişiselleştirilmiş çalma listeleri önererek, dinleyicilere ilgi duydukları tür ve dönemlerin yanı sıra benzer kategorilerde yer alan başka eserleri de tanıtabilmektedir. Kullanıcıların bu şekilde, daha önce karşılaşmadıkları eserleri keşfetmesi mümkün olmakta, hatta bu keşif süreci yerel müziklerin küresel izleyicilerle buluşmasını hızlandırmaktadır. Bu bakımdan, müzikal hafızanın tekdüzeleşmesi yerine, farklı kültürel geçmişlere dayanan eserlerin geniş kitlelere ulaşması sonucu zenginleşmesi de söz konusu olabilmektedir. Fakat aynı zamanda, öneri algoritmalarının belirli içerikleri öne çıkarma veya gizleme biçimi, müzikal çeşitliliğin adil temsiliyi etkileme potansiyeline sahiptir. Bu noktada, algoritmaların arka planını belirleyen ticari veya teknik tercihlerin, kullanıcının erişimine sunulan eserlerin kapsamını daraltabileceği ya da belirli türlerin görünürlüğünü azaltabileceği uyarısı göz ardı edilmemelidir.

Tüm bu yönleriyle değerlendirildiğinde, gelecekte müzik arşivleme alanında daha da yoğunlaşması beklenen sayısallaştırma süreçlerinin, yalnızca niceliksel bir artış doğurmayacağı, aynı zamanda yapay zekâ tabanlı analiz yöntemlerini de içeren çok daha kapsamlı bir veri yönetimi ekosistemi inşa edeceği rahatlıkla öngörülebilir (Gümüş & Abul, 2012; Colavizza vd., 2021). Büyük ölçekli veri depolarında toplanan müzikal eserler, akademik araştırma, kültürel çalışmalar ve sanatsal üretim açısından devasa bir kaynak haline gelmekte; bu veri yığını değerlendirilerek, yapay zekâ destekli sınıflandırma, ses tanıma ve dil işleme teknolojileriyle mümkün oldukça hızlı ve etkin bir hale gelmektedir. Dolayısıyla, müzikal mirasın korunması, yeniden dolaşıma sokulması ve toplumsal belleğe dahil edilmesi süreçleri, teknolojiyle kurulan etkileşim üzerinden sürekli yeniden tanımlanmaya açık bir görünüm sergilemektedir.

Bu kapsamda, dijital kültürleşme bağlamında müzik arşivleme ve teknolojinin rolü, güncel müzik ekosistemini şekillendiren temel dinamiklerden biri olarak varlığını hissettirmektedir. Kayıt teknolojilerinin gelişmesi ve veri depolama kapasitesinin büyümesi, tarihsel kayıtların ve güncel eserlerin daha korunaklı, erişilebilir ve yeniden üretime açık bir ortamda saklanmasına imkân tanıdığı gibi, telif hakları, etik, kültürel özgünlük ve ticari dengeler gibi konuları da tartışmaya açmaktadır. Müzikal üretim ve tüketim süreçleri söz konusu olduğunda, arşivleme faaliyetini yalnızca teknik bir kayıt altına alma eyleminden ibaret görmek yerine, kültürel kimlik, toplumsal hafıza ve geleceğe yönelik sanatsal inovasyonun ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırmak gerekmektedir. Bu bakış açısı, üniversiteler, kütüphaneler, müzeler ve dijital platformları yöneten şirketler gibi çok sayıda kurum ve kuruluşun sorumluluğunu da içeren kapsayıcı bir politikanın geliştirilmesini zorunlu hale getirmektedir.

3.3. Dijital kültürleşmenin toplumsal belleğe etkisine ilişkin bulgular

Dijital kültürleşme olgusu, teknolojik olanakların ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla giderek hızlanan toplumsal dönüşümlere işaret etmekte, bu dönüşümlerin toplumsal bellek üzerindeki etkisi de her geçen gün daha belirgin hale gelmektedir (Kızgın vd., 2019). Toplumsal bellek, bireylerin ve toplulukların geçmiş deneyimlerinden, tarihsel olaylardan ve kültürel değerlerden hareketle oluşturdukları ortak bir hafıza deposu olarak tanımlanabilir; müzik ise bu hafıza deposu içindeki en güçlü iletişim araçlarından biri olarak kabul edilmektedir (Tekman & Horçatsu, 2002). Geleneksel toplum yapılarında bellek, çoğunlukla sözlü aktarım ve sınırlı görsel veya yazılı kaynakların varlığı temelinde oluşmuştur. Oysa günümüzde dijital teknolojilerin hızla yayılması, müzikal mirasın kayıt altına alınması, paylaşılması ve yorumlanması süreçlerini neredeyse gerçek zamanlı ve etkileşimli bir biçime dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, müziği yalnızca dinlenebilir veya saklanabilir bir veri bütününden ibaret olmaktan çıkarıp, toplumsal belleğin sürekli yenilenen ve katılımcı bir yolla yeniden inşa edilen bir unsuru haline getirmektedir.

Geleneksel dönemde, müziğin toplumsal bellekteki konumu ağırlıklı olarak yüz yüze icra ve sınırlı arşiv imkânlarıyla belirlenmekteydi. Düğün, cenaze ve belirli kutlama ritüelleri gibi toplumsal etkinlikler, müziğin paylaşarak yeniden üretildiği başlıca ortamlar olarak kabul görmekte, bu ritüellerde icra edilen melodiler veya sözlü eserler zaman içinde sözlü aktarım yoluyla yeni kuşaklara aktarılmaktaydı (Uğurlu, 2013). Bu süreçte, bir müzik eserinin toplumsal hafızada yer edinmesi büyük ölçüde geleneksel otorite konumundaki kişilerin veya topluluk büyüklerinin bilgi aktarımına bağlıydı. Buna karşın, dijital kültürleşmeyle ortaya çıkan yeni koşullar, mekânsal ve zamansal kısıtları önemli ölçüde esnetmekte, yerel veya anonim bir eserin çeşitli dijital platformlar aracılığıyla dünyanın herhangi bir noktasına anında ulaşabilmesine ve orada yeni biçimlerde yorumlanarak yeniden üretilmesine imkân tanımaktadır. Böylece, yerel müziklerin küresel ölçekte görünürlüğü ve dolaşımı artarken, farklı kültürlerin müzikal pratikleri ortak bir hafıza paydası etrafında birleşebilmekte, bu da toplumlar arasında yeni kültürel köprülerin kurulmasına zemin hazırlamaktadır. Dijital kültürleşme süreci, toplumsal bellek oluşumunu yalnızca niceliksel olarak zenginleştirmekle kalmamakta, aynı zamanda bu

sürecin demokratikleşmesine de katkıda bulunmaktadır (Kızgın vd., 2019). Geleneksel dönemde, kayda değer bir müzik eseri yaratmak, bunu belgelemek ve geniş kitlelerle paylaşmak, çoğunlukla devlet kurumlarının, ticari müzik endüstrisinin veya belirli otoritelerin inisiyatifinde kalmaktaydı (Nurlybayeva, 2021). Böyle bir yapıda, belleğe hangi eserlerin dahil edileceği veya hangi eserlerin unutulup gideceği büyük ölçüde bu merkezî unsurların tercihleriyle şekillenmekteydi. Dijital platformların hayatımıza girmesiyle birlikte, neredeyse herkes akıllı telefonlar veya temel kayıt ekipmanları yardımıyla kendi müzikal eserlerini veya icralarını kaydedip çevrimiçi ortamlarda paylaşabilir hale gelmiştir. Bu durum, toplumsal belleğin inşa sürecini daha katılımcı ve çoğulcu bir niteliğe kavuşturarak, yerel yorumların, bağımsız düzenlemelerin ve kişisel perspektiflerin de kolektif belleğin parçası olmasına olanak vermektedir. Artık, yöresel bir türküyü kendi özgün düzenlemesiyle yorumlayıp çevrimiçi mecralarda yayımlayan bir genç, bellek oluşumuna müdahil olmakta, bu bellek sürecine yeni anlatılar ve etkileşimler kazandırarak kültürel zenginliği çoğaltmaktadır.

Bununla birlikte, dijital ortamın aşırı bilgi yükü, hızlı tüketim ve kısa dikkat süresi gibi karakteristik özellikleri, toplumsal bellek açısından belirli riskleri de beraberinde getirebilmektedir. Müzik, bu platformlarda son derece hızlı bir şekilde dolaşıma girerek tüketilmekte ve popüler akışın dışında kalan veya ticari potansiyeli düşük görülen eserler, “algoritmik göz ardı”na uğrayarak giderek daha az görünür hale gelebilmektedir. Belirli platformların öneri algoritmaları, kullanıcıların ilgi alanlarına göre içerikleri filtreleyip organize ettiği için, bazı eserler öne çıkarken bazıları unutulmaya daha açık hale gelmektedir. Bu seçici algoritmalar, geleneksel “seçici arşivcilik” uygulamalarından farklı bir biçimde işlese de, sonuçta toplumsal belleğin hangi eserler üzerinden biçimleneceği konusunda etkili olabilmektedir. Bu nedenle, dijital kültürleşmenin toplumsal bellek üzerindeki nihai etkisini değerlendirirken, platformların çalışma mantıklarını, kullanıcıların katılım biçimlerini ve müzik endüstrisinin ticari stratejilerini aynı çerçevede incelemek gerekmektedir.

Dijitalleşme ile ortaya çıkan bir başka önemli boyut, “zamansallık” kavramının bellekteki rolünün dönüşmesidir. Geçmişte, müzikal ürünler belirli bir dönemle ya da tarihsel kesitle özdeşleştirilirken, günümüzde geçmiş kayıtların anında erişilebilir olması ve yeni kayıtlara gerçek zamanlı biçimde katılım sağlanması, belleğin esnek bir zaman diyalektiği içinde gelişmesine olanak tanımaktadır. Canlı yayınlar, çevrimiçi konserler veya interaktif müzikal etkinlikler, geçmişten gelen müzikal mirası sadece korumakla kalmayıp, o mirasın içinden yeni yaratımlara imkân veren bir döngüyü her an güncelleyerek geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bellek temelinde akışkan bir süreklilik inşa etmektedir. Bu dinamik yapı, toplumsal belleği durağan veya yalnızca geriye dönük bir oluşum olmaktan çıkarıp, katılımcılarla her an zenginleşebilen bir paylaşım alanına dönüştürmektedir.

Dijital platformlar üzerinden yürüyen bu toplumsal bellek oluşumu, kimlik ve aidiyet meseleleriyle de yakından ilintilidir. Müzik, tarih boyunca etnik, yerel veya ulusal kimliklerin ifadesinde vazgeçilmez bir kültürel araç konumunda yer almış, çeşitli dönemlerde siyasi hareketlerin de sembolü haline gelmiştir (Burke & Şen, 2018). Günümüzde protesto hareketlerinden dayanışma kampanyalarına, kültürel tanıtım girişimlerinden turizm faaliyetlerine kadar çok çeşitli alanda, müzik ve dijital araçların kesişimi ortak bir kimlik veya anlatı geliştirmek için hızla devreye sokulabilmektedir. Öte yandan, dijital ortamlarda hızla yayılan müzikal içeriğin, farklı kültürler arasında melez kimliklerin doğmasına da katkı sunduğu gözlenmektedir. Bir yanda “yerel” unsurların küresel seviyede tanınırlık kazanması, diğer yanda popüler müzik akımlarının farklı coğrafyalara uyarlanarak yeni formlar yaratılması, “melez” bellek katmanlarının oluşmasını desteklemektedir. Bu melezlik hem kültürel zenginliği hem de hızlı ticarileşme, anonim eserlerin özgünlüğünü yitirme ve yerel pratiklerin kitlesel piyasa dinamiklerine kapılma risklerini beraberinde getirmektedir.

Dijital kültürleşmenin toplumsal bellek üzerindeki etkilerini ele alırken, dijital eşitsizlik ve erişim konularına da dikkat çekmek gerekir. Bazı toplulukların internet erişimindeki kısıtlılıklar, düşük dijital okuryazarlık düzeyi veya sosyoekonomik dezavantajlar, dijital belleğin üretimine ve paylaşımına

katılım imkânlarını sınırlayabilmektedir. Bu nedenle, dijital kültürleşmenin sunduğu fırsatlar her zaman eşit bir dağılıma sahip değildir. Müzik, kendi doğası gereği evrensel bir iletişim aracı işlevi görebilecek olsa da yoğun dijitalleşme dalgasından herkesin benzer düzeyde yararlandığını söylemek zordur. Bazı dillerin ve türlerin küresel platformlarda baskın hale gelmesi, daha az bilinen kültürel pratiklerin dijital bellek içinde arka planda kalmasına veya kendini ifade alanı bulamamasına neden olabilmektedir. Bu durum, dijital platformların toplumsal bellek inşa sürecinde ne tür eşitsizlikler yarattığı sorusunu gündeme getirmekte, teknolojik yeniliklerden tam olarak yararlanamayan veya farklı dillerde içerik üreten toplulukların hafızada yeterince yer alamadığı gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Diğer yandan, dijital platformların hikâye anlatımı, içerik paylaşımı ve toplumsal çalıştay gibi etkileşim biçimlerine uygun olması, bireylerin ve küçük toplulukların toplumsal hafızaya daha etkin biçimde katılmasına da olanak vermektedir. Bu sayede, sadece “büyük anlatılar” değil, aynı zamanda gündelik yaşamın sesleri, yerel hikâyeler veya bireysel hatıralar da dijital mecralar aracılığıyla bellek kayıtlarına dahil olmakta, toplumsal bellek daha zengin ve katmanlı bir çerçevede yeniden inşa edilmektedir. Ancak bu çok katmanlı yapı, dezenformasyon veya yanlış etiketlemeler gibi bellek güvenilirliğini zedeleyebilecek unsurlara da yol açabilmektedir. Müzik özelinde, eserin asıl bestecisinin veya icracısının bilinçli ya da bilinçsiz olarak değiştirilmesi, kaynakların yanlış beyan edilmesi veya kasıtlı manipülasyonlar, toplumsal belleğin yanıltıcı bir yönde şekillenmesine sebebiyet verebilmektedir. Bu nedenle, dijital kültürleşme ile artan veri dolaşımını, “hangi kaynakların güvenilir olduğu, bu kaynakları nasıl doğruladığımız” gibi soruları merkeze alan bir denetim süreciyle değerlendirmek, müzik alanında da acil bir akademik ve toplumsal ihtiyacı göstermektedir.

Tüm bu bakış açıları ışığında, dijital kültürleşmenin toplumsal bellek üzerindeki etkisi, son derece çok yönlü bir boyuta sahiptir. Müzik, söz konusu dönüşümün anahtarı sayılabilecek bir sanat dalı olarak, kültürlerin küresel görünürlüğünü sağlamada ve farklı topluluklar arasında yeni kimlik inşa süreçlerini tetiklemede kilit bir işlev üstlenmektedir. Dijital platformların sağladığı demokratik katılım, kolay erişim ve katılımcı etkileşim özellikleri, toplumsal belleğin çeşitlenmesine ve zenginleşmesine kapı aralamakta, ancak aynı zamanda hızla tüketim, seçici algoritmalar ve dijital eşitsizlik gibi sorunları da gündeme getirmektedir. Bu nedenle, dijital kültürleşme ve toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi anlamak, salt teknolojik olanakları olumlamak veya yadsımakla sınırlı kalmadan, sosyolojik, kültürel ve etik boyutları iç içe ele alacak bütüncül bir araştırma perspektifi gerektirmektedir. Bu bütüncül perspektif, müziğin toplumsal bellek içindeki yerini, dijital araçların getirdiği yeni olanaklar ve kısıtlarla birlikte yorumlayarak, gelecekte kültürel mirasın nasıl şekilleneceğine dair daha kapsamlı bir öngörü sunabilecektir.

3.4. Dijital müzikal hafızanın geleceğine ilişkin bulgular

Dijital müzikal hafızanın geleceği, teknolojik yeniliklerin artan hızı ve küresel ölçekte yaygınlaşan kültürel etkileşim pratikleri sayesinde, geçmiş dönemlerde tasavvur dahi edilemeyen çok boyutlu bir dönüşüme işaret etmektedir. Müzik, tarihsel olarak toplumsal ve kültürel değişimlerin önemli bir yansıtıcısı konumunda bulunmuş; insanlığın farklı dönemlerdeki duygu, düşünce ve kimlik kurgularını ifade etmesinde kilit bir araç rolü oynamıştır. Dijitalleşme sürecinde ise, bu rol yalnızca sanatsal veya estetik bağlamlarla sınırlı kalmamakta; teknik, ekonomik, hukuki ve sosyokültürel katmanları aynı anda barındıran yeni bir hafıza biçiminin oluşumuna öncülük etmektedir. Bir yandan ses kaydı teknolojilerinin tarihî gelişim süreci, yapay zekâ tabanlı müzik besteleme uygulamaları, çevrimiçi kolektif üretim deneyimleri ve sanal gerçeklik konserleri gibi yenilikler, müzik dinleme ve yaratma pratiklerini genişletmekte, diğer yandan da geleceğin dijital müzikal belleğini çok katmanlı ve karmaşık bir yapıya kavuşturmaktadır.

Yakın gelecekte dijital müzikal hafızanın yapay zekâ ve makine öğrenimi teknolojileriyle çok daha ileri bir bütünleşme içerisine gireceği öngörülmektedir. Günümüzde zaten kullanılan ses tanıma, otomatik beste üretimi, müzik türü sınıflandırma ve öneri algoritmaları gibi uygulamaların, önümüzdeki

dönemlerde teknik kapasite ve etki alanı bakımından daha gelişmiş sürümlerinin devreye gireceği düşünülmektedir. Bu durum, milyonlarca eserden oluşan geniş müzikal arşivlerin hızla taranarak tür, dönem, coğrafya, hatta duygusal ton gibi ayrıntılı başlıklarda analiz edilmesine ve dolayısıyla müzikal verilerin daha sistemli bir biçimde tasnif edilmesine imkân tanıyacaktır. Böylelikle, farklı dönemlerde beste yapan bir sanatçının eserleri veya değişik coğrafyalardan gelen halk ezgilerinin birbirleriyle ilişkisi saniyeler içinde ortaya konabilecek ve dijital hafızanın hem akademik çalışmalarda hem de bireysel keşif süreçlerinde daha kapsamlı bir rol üstlenmesi sağlanacaktır.

Yeni medya ortamlarında yapay zekâ uygulamalarının bestecilik ve müzisyenlik süreçlerine giderek artan bir şekilde dahil olması ise, insan yaratım sürecinin özgün parametrelerinin makine öğrenimi tarafından taklit edilmesiyle ilgili önemli tartışmaları beraberinde getirmektedir. Yapay zekânın bu süreçte oluşturduğu eserlerin insan yaratıcılığından ne ölçüde ayırt edilebildiği, besteci veya icracı kimliğinin gelecekte nasıl tanımlanacağı ve veri setlerinin çeşitliliği ile temsiliyetine ilişkin sorular, araştırmacılar ve müzik camiası açısından giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Algoritmaların şeffaflığı, eğitildikleri veri havuzunun toplumsal hafızayı ve farklı müzik geleneklerini kapsayıcı niteliği ve etik hassasiyetlerin gözetilmesi, yalnızca teknik bir mesele olmanın ötesinde, müziğin kültürel ve sanatsal boyutunu da derinden etkileyecek konular olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, yapay zekâ yardımıyla üretilen bestelerin ve yorum performanslarının gelecekteki konumu, hem müzik sektörü hem de akademik araştırmalar açısından yeni ufuklar açmakla birlikte özgün insan yaratımıyla makine üretimi arasındaki sınırları sorgulatacak pek çok soruyu da gündeme taşımaktadır.

Dijital müzikal hafızanın geleceğine dair bir diğer belirgin beklenti, artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) teknolojilerinin müzik deneyimini daha da zenginleştirmesidir (Park vd., 2024). Geleneksel olarak işitsel veriye dayanan müzik dinleme deneyimi, dijital çağda görsel etmenlerin ve mekânsal simülasyonların da katkısıyla bambaşka bir boyuta evrilme potansiyeli barındırmaktadır. Örneğin, geçmiş dönemlere ait konserlerin, mekânın akustik özelliklerini de içeren üç boyutlu canlandırmalarla yeniden sahnelenmesi, hem tarihî konser kayıtlarını daha “gerçek” ve çok duyusal bir çerçevede deneyimlemeye hem de bu tarihî mirası gelecek kuşaklara aktarmada etkili bir yöntemle işaret etmektedir (Pausetv, 2024). Böyle bir teknolojik imkân, geçmiş ile geleceği aynı platformda buluşturarak, dijital müzikal belleğin yalnızca “dinlemek” eylemiyle sınırlı kalmayan, izleyiciyi veya araştırmacıyı o dönemin mekânsal ve duygusal koşullarına dâhil eden kapsayıcı bir hafıza biçimi yaratacaktır. Dijital müzikal hafızanın geleceğini belirleyecek bir başka önemli unsur ise çevrimiçi platformların sunduğu kişiselleştirme ve etkileşim olanaklarının daha da gelişmesidir. Hâlihazırda kullanıcılar, kendi çalma listelerini oluşturarak, bu listeleri sosyal ağlar üzerinden paylaşarak ve kolektif dinleme oturumları düzenleyerek müzik tüketiminden ziyade müzik etrafında ortak bir deneyim alanı yaratan pratikler geliştirmektedir. İlerleyen dönemde bu pratiklerin, dinleyiciyi yalnızca pasif bir “tüketici” konumundan çıkararak, dijital ortamlarda müzikal eserlerin yaratım sürecine ya da performans aşamalarına doğrudan katılım sağlayacak şekilde evrileceği tahmin edilmektedir.

Ortak besteleme platformları, dünyanın farklı noktalarındaki bestecilerin veya icracıların bir eser üzerinde çevrimiçi etkileşimli biçimde çalışmasına zemin hazırlamakta; sanal koro veya orkestra projeleri, katılımcıların eşzamanlı olarak müzikal icrada bulunmasını mümkün kılmaktadır. Bu tür çoğulcu ve katılımcı modeller, müziğin yaratıcı potansiyelini artırırken, aynı zamanda dijital hafızanın yeniden üretime açık, etkileşimli ve çok sesli bir ortama dönüşmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Müzik, tarih boyunca farklı diller, inançlar ve coğrafyalar arasında ortak bir iletişim köprüsü işlevi gördüğü için (Erol, 2011), dijital müzikal hafızanın geleceğinde de küresel ölçekli iş birlikleri ve disiplinlerarası proje etkinliklerinin ön plana çıkacağı düşünülmektedir. Müzikal mirasın korunması, saklanması ve toplumsal hafızanın parçası haline getirilmesi, çeşitli ülkelerin ve kurumların sistematik biçimde ortaklaşmasını gerektirmekte; üniversiteler, müzeler, kütüphaneler, sivil toplum kuruluşları ve müzik endüstrisi paydaşları, bu doğrultuda ortak politika ve standartlar geliştirmenin gerekliliğini daha

yakından hissetmektedir. Aksi hâlde, dijital platformlara erişim ve içerik üretimi konusundaki dengesizlikler, bazı kültürlerin ve müzikal türlerin hafızada temsil edilme oranını düşürerek, küresel müzikal bellek içinde çokselsliliği tehlikeye sokabilecektir. Bu nedenle, teknolojik gelişmelerden yararlanarak kapsamlı arşivler oluşturmak ve bu arşivleri herkes için erişilebilir kılmak, aynı zamanda kültürel çeşitliliğe ve adil temsile önem veren politikaların uygulanmasına da bağlıdır.

Bireylerin ve toplulukların kendi müzikal hikâyelerini çevrimiçi platformlar üzerinden aktarabilme ve bu hikâyeleri bellek kayıtlarına dönüştürebilme imkânının genişlemesi, dijital müzikal hafızanın geleceğinin katılımcı ve demokratik bir çerçevede gelişebileceğinin bir göstergesidir. Teknik kayıt ve düzenleme araçlarının daha ucuz ve kullanışlı hale gelmesi sayesinde, amatör müzisyenler, yerel topluluklar veya belirli kültürel azınlıklar da kendi müzikal geleneklerini dijital ortama taşıyabilmekte ve bu paylaşım, küçük ölçekli olsa dahi geniş kitlelerin erişimine açılabilir. Böylece, geleceğin dijital müzikal hafızası, ağırlıklı olarak büyük şirketlerin veya hükümetlerin kontrolünde yürüyen kurumsal projelerden ibaret kalmayacak; bağımsız bireylerin ve topluluk temelli girişimlerin de katkısıyla, olabildiğince zengin ve çok katmanlı bir kolektif bellek kimliği kazanacaktır.

Tüm bu etkenler birlikte değerlendirildiğinde, dijital müzikal hafızanın geleceğini tasarlayan temel parametrelerin yapay zekâ destekli analiz, etkileşimli platformların yaygınlaşması, artırılmış ve sanal gerçeklik teknolojilerinin gelişimi, uluslararası iş birliklerine dayalı koruma ve arşiv politikaları ile bunları çerçeveleyen hukuki ve ekonomik düzenlemeler olduğu anlaşılmaktadır. Bu gelişmelerin olumlu ya da olumsuz yönde sonuçlanması ise, büyük ölçüde teknolojiyi nasıl konumlandırdığımıza, kültürel çeşitliliğe ne ölçüde önem verdiğimiz ve müziği toplumsal hafızanın canlı, sürdürülebilir ve dönüştürücü bir parçası olarak görüp görmediğimize bağlıdır. Eğer dijital müzikal hafıza, salt bir tüketim nesnesi veya rekabet aracı şeklinde değerlendirilir, büyük platformların ekonomik menfaatleri doğrultusunda sınırlandırılırsa, kültürel çeşitlilik ve katılımcı bellek süreçleri zarar görecektir. Ancak aksine, çok paydaşlı, etik ilkelere dayalı ve toplumsal bilinçle yönetilen bir yaklaşım benimsendiğinde, müziğin insanlık tarihindeki en etkili ifade araçlarından biri olduğu gerçeği doğrultusunda, dijital platformlarda benzersiz bir “gelecek geçmişi” inşa edilebilecektir. Böyle bir gelecek, yalnızca teknolojinin değil, aynı zamanda kültür politikalarının, hukuki düzenlemelerin ve toplumsal duyarlılıkların da uyum içinde çalıştığı çok boyutlu bir ekosistemde mümkündür. Dolayısıyla, dijital müzikal hafıza, hem gelecekteki kuşakların çok sesli ve zengin bir müzikal mirasa sahip olmasını sağlayacak hem de günümüzün giderek hızlanan ve ticarileşen müzik endüstrisini kültürel miras bilinciyle yeniden şekillendirme potansiyeli taşıyacaktır.

4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Bu araştırma, dijital kültürleşme sürecinde müzikal hafızanın dönüşümüne ilişkin kuramsal çerçeveyi, alanyazında yer alan örnek çalışmalarla birlikte ele almaya ve elde edilen bulguları bütüncül bir yaklaşım çerçevesinde değerlendirmeye odaklanmıştır. Çalışma boyunca, özellikle dijitalleşme olgusunun müzikal üretim, tüketim ve arşivleme pratikleri üzerindeki etkilerini göstermek amacıyla Birson (2016) ve Morris (2020) gibi araştırmalarda vurgulanan temel kavramlar ve tespitlerden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda, YouTube, Spotify ve SoundCloud gibi çevrimiçi mecralarda netnografik gözlem yöntemi kullanılarak kullanıcı etkileşim biçimleri, müzikal içerik paylaşımları, platformların teknik altyapıları ve arşiv oluşturma pratikleri sistematik biçimde izlenmiş; elde edilen bulgular, çalışmanın kuramsal çerçevesiyle ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Literatür taramasının yanı sıra, saha verilerinin APA biçimine uygun şekilde metin içinde veya dipnotlar aracılığıyla sunulması, araştırmanın netnografik modele dayanan yönünü güçlendirmekte ve dijital mecralarda gözlemlenen kültürel dönüşümlerin toplumsal bellek üzerindeki etkilerini daha açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Böylece, dijital platformlarda gerçekleşen etkileşimlerin ve bu platformların sunduğu olanakların, geleneksel müzik kültürüne dair hiyerarşik veya seçici arşivcilik yaklaşımlarını nasıl dönüştürebileceğine ilişkin daha kapsamlı bir değerlendirme imkânı elde edilmiştir.

Çalışma boyunca, dijital ortamda müziğin aktörleri arasında sadece üretici-tüketici ilişkisinin bulunmadığı, aynı zamanda kullanıcıların müzikal içeriğin yeniden kurgulanmasında etkin rol oynadığı vurgulanmıştır. Kozinets'in (2010) netnografik bakış açısına dayanarak yapılan çevrimiçi gözlemler, kullanıcıların sosyal medya, çevrimiçi akış servisleri ve dijital arşiv platformlarında sadece eserleri dinlemekle kalmadığını, bunları remix, cover veya benzeri yeniden yorumlama pratikleriyle çoğalttığını göstermektedir. Bu durum, Bennett'in (2012) ifade ettiği katılımcı kültür anlayışının müzik alanında giderek daha güçlü biçimde yerleştiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan Askin ve Mol (2018) ile Goulding ve Derbaix'in (2019) çalışmalarında dikkat çekilen, dijital platformlardaki görünürlük ve keşfedilme süreçlerinin algoritmalar tarafından belirlenmesi, çalışmada gözlemlenen kullanıcı etkileşimleriyle de örtüşmektedir. Bu algoritmik yapı, içerik üreticilerinin ve bağımsız icracıların geniş kitlelere ulaşma şansını artırabilirken, aynı zamanda belirli türlerin veya eserlerin görünürlüğünün arka plana itilmesi sonucunu doğurabileceği için, müzikal çeşitliliğin sürdürülebilirliği açısından tartışmalı bir tablo oluşturduğu söylenebilir.

Dijitalleşmenin toplumsal bellek üzerindeki etkilerini ele alan bölümde, Kızgın ve diğerlerinin (2019) vurguladığı gibi, dijital mecra sayesinde belleğe katılımın hızlandığı ve daha demokratik bir boyut kazandığı dikkat çekici bir bulgu olarak öne çıkmaktadır. Araştırma bulguları, özellikle yerel veya anonim türkülerin, çevrimiçi platformlar aracılığıyla küresel ölçekte yeniden yorumlandığını ve kısa sürede farklı müzikal formlarla etkileşime girdiğini göstermektedir. Bu etkileşim sürecinin, Öztürk ve Crossley'nin (2021) ifade ettiği mekânsal sınırları belirsizleştirme ve farklı kültürler arasında yeni bağlar kurma potansiyelini doğruladığı görülebilir. Yerel müzik kültürlerinin küresel sahnede görünür hale gelmesi, dijital platformlar aracılığıyla farklı coğrafyalara ve topluluklara taşınması açısından avantajlı bir süreç yaratmaktadır. Bununla birlikte, Nurlybayeva'nın (2021) belirttiği "seçici arşivcilik" mefhumunun, hâlen dijital ekosistem içinde de geçerli olduğu görülmektedir. Çünkü büyük veri akışında popüler eserler ön plana çıkarken, daha az bilinen icracıların görünürlük elde etmesi dijital okuryazarlık, tanıtım stratejileri veya platform algoritmalarına yönelik bilince sıkı sıkıya bağlı kalmayı gerektirmektedir.

Müzik arşivleme ve teknolojinin rolüne dair incelemelerde Waters (2006) ve Boutard'ın (2020) vurguladığı gibi, dijital teknoloji fiziksel saklama zorluklarını büyük ölçüde gidererek, analog dönemlere kıyasla çok daha geniş bir koleksiyonun koruma altına alınmasına olanak tanımaktadır. Arşiv verilerinin bulut tabanlı sistemlerde depolanması ve farklı yedekleme yöntemlerinin varlığı, müzikal hafızanın sürdürülebilirliği açısından geleceğe dair umut verici bir görünüm sunmaktadır. Bu bağlamda, Gümüş ve Abul (2012) ile Colavizza ve arkadaşlarının (2021) da altını çizdiği, yapay zekâ uygulamalarıyla ses kayıtlarındaki motifleri ve yapısal özellikleri otomatik tanıma imkânı, araştırmacılar için güçlü bir analiz sahası yaratır. Böylelikle, yüksek hacimli veri setleri arasında kaybolmadan, farklı kültürlerle veya türlere ait eserlerin karşılaştırmalı şekilde incelenebileceği, kolektif bellek çalışmalarında katma değeri yüksek bir teknoloji tabanının oluştuğu söylenebilir. Ancak, teknolojik sistemlerin ve yapay zekâ algoritmalarının nasıl eğitildiği, içeriklerin hangi ölçütlerle veri tabanlarına dahil edildiği ve telif hakları gibi hukuki çerçevelerin ne ölçüde uygulanabilir olduğu, gelecek yıllarda dijital müzikal hafızanın kapsayıcılığını ve adaletini belirleyecek etkenler arasında sayılmalıdır. Dijital platformların toplumsal bellek inşasını sürekli kılan ve "zamansallık" olgusunu dönüştüren yapısı, Tekman ve Horçatsu'nun (2002) müziğin kimlik inşasındaki rolüne ilişkin görüşlerini de güncellemektedir. Günümüzde müzikal hafıza, sadece geriye dönük bir kayıt depolama faaliyeti değil, aynı zamanda dinleyicilerin ve icracıların anlık etkileşimlerle katıldığı, yeni eserlerin eşzamanlı yorumlandığı bir süreç olarak işletilmektedir. Uğurlu'nun (2013) işaret ettiği ritüel ve tören odaklı geleneksel icra pratikleri, günümüzde çevrimiçi konserler, interaktif yayınlar ve sosyal medya paylaşımları üzerinden yeniden şekillenmektedir. Bu da yerel müziğin küresel ölçekte duyulmasına ve büyük ölçüde ticari kaygılara veya popüler akışa bağlı olarak görünürlük kazanan müzikal içeriklerin, geleneksel belleği gölgeleyebilmesine yol açabilmektedir. Dolayısıyla, dijitalle birlikte ortaya çıkan olanakların, bir yandan kültürel belleği

canlandırıp zenginleştirirken, diğer yandan ticari mantığın ve algoritmik tercihin yönlendirdiği bir “hızlı tüketim” sarmalına dönüşme riskini barındırdığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Araştırma sonunda ortaya çıkan veriler ve literatürdeki tartışmalar ışığında, dijital müzikal hafızanın geleceğinin birçok açıdan farklı barındırdığı olanaklar barındırdığı, ancak bu geleceğin şekillenmesinde temel dinamiğin çok katmanlı bir etkileşim ağı olduğu görülmektedir. Yapay zekâ uygulamalarının kapsamlı hale gelmesi, veri tabanı yönetiminin giderek profesyonelleşmesi ve artırılmış gerçeklik teknolojilerinin müzik deneyimini yeniden tanımlaması, yapay zekânın müzik yaratım sürecinde makine öğrenmesi teknolojileriyle bestecilik ve müzisyenlik yapabilmesi gibi etkenlerin, gelecekte müzikal belleği akustik verinin ötesine taşıyacak bir potansiyel sunduğu rahatlıkla ifade edilebilir. Park ve arkadaşları (2024) ile Pausetv (2024) tarafından dile getirilen sanal gerçeklik konserlerinin veya geçmiş döneme ait performansların üç boyutlu canlandırmalarla yeniden yaşanmasının mümkün olduğu bir dünyada, belleğin artık statik değil, katılımcılar tarafından her an yeniden kurgulanabilen interaktif bir düzeye taşınacağını söylemek mümkündür. Erol'un (2011) altını çizdiği çokkültürlü müzikal etkileşim, bu sayede yepyeni paydaşlarla ve yenilikçi projelerle zenginleşerek toplumsal bellek içinde çok katmanlı bir kaynaşmaya yol açabilecektir.

Öneriler ise bu noktada, disiplinler arası iş birliğinin ve etik ilkelere dayalı bir dijital kültür politikası geliştirmenin önemine işaret etmektedir. Kamu kurumları, üniversiteler, müzeler, kütüphaneler, müzik endüstrisi temsilcileri ve bağımsız sanatçılar arasında geliştirilecek ortak projeler, hem büyük veri setlerinin daha kapsayıcı ve doğrulanabilir biçimde yönetilmesine hem de telif hakları, kültürel mülkiyet ve anonim eserlerin statüsü gibi konularda uzlaşmacı bir yaklaşım benimsenmesine katkı sağlayacaktır. Büyük teknoloji şirketlerinin geliştirdiği platformlarda algoritma şeffaflığını ve çeşitliliğini teşvik eden uygulamalar, müzikal hafızanın olabildiğince demokratik biçimde inşa edilmesinde kritik bir rol oynayabilir. Sadece teknik kapasitenin artması veya dijital araçların yaygınlaşması yeterli olmayacak, aynı zamanda bu kapasitenin kültürel çeşitliliği korumaya ve toplumsal belleğin sürdürülebilirliğini sağlamaya yönelik biçimde düzenlenmesi gerekecektir. Böylece, dijital müzikal hafızanın giderek genişleyen arşiv kaynakları ve etkileşim ağları aracılığıyla, geçmişle gelecek arasında kolektif bir köprü inşa etme potansiyeline daha sağlam temellerde ulaşılacaktır. Bu anlayış, dijital çağda müziğin salt bir tüketim nesnesi olmasının ötesine geçmesini ve toplumsal değerlerin, kimliklerin ve kültürel mirasın en etkili taşıyıcılarından biri olarak konumunu sürdürebilmesini mümkün kılacaktır.

Kaynakça

- Askin, N., & Mol, J. (2018). Institutionalizing authenticity in the digitized world of music. In C. Jones & M. Maoret (Eds.), *Frontiers of creative industries: Exploring structural and categorical dynamics* (Research in the Sociology of Organizations, Vol. 55, pp. 159–202). Emerald Publishing. <https://doi.org/10.1108/S0733-558X20180000055007>
- Avcı, M. (2020). Political music in Turkey: The birth and diversification of dissident and conformist music (1920–2000). In G. M. Tezcür (Ed.), *The Oxford handbook of Turkish politics* (pp. 751–770). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190064891.013.33>
- Aydın Öztürk, T., & Crossley, N. (2021). Sociological and cultural aspects of new economic models in digital music in Turkey. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13), 295–332. <https://doi.org/10.32739/uskudarsbd.7.13.92>
- Bennett, L. (2012). Patterns of listening through social media: Online fan engagement with the live music experience. *Social Semiotics*, 22(5), 545–557. <https://doi.org/10.1080/10350330.2012.731897>
- Birson, A. M. (2016). Issues of musical identity during the foundation of the Turkish Republic (1923–1950). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1100–1110.
- Boutard, G. (2020). Preservation strategies for mixed music: The long tail and the short tail. *Array: The journal of the ICMA*, 2020, 36–46. <https://doi.org/10.25370/array.v20202629>
- Burke, B. R., & Şen, A. F. (2018). Social media choices and uses: Comparing Turkish and American young-adults' social media activism. *Humanities and Social Sciences Communications*, 4, Article 40. <https://doi.org/10.1057/s41599-018-0090-z>
- Cebeci, G., & Küçükkancabaş Esen, S. (2018). Netnografi yöntemi kullanılarak arabesk ve Türk sanat müziği sanal topluluklarının incelenmesi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), 129–142. <https://doi.org/10.18037/ausbd.550780>
- Colavizza, G., Blanke, T., Jeurgens, C., & Noordegraaf, J. (2021). Archives and AI: An overview of current debates and future perspectives. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 15(1), Article 4. <https://doi.org/10.1145/3479010>
- Erol, M. (2011). Music and the nation in Greek and Turkish contexts (19th – early 20th c.): A paradigm of cultural transfers. *Zeitschrift für Balkanologie*, 47(2), 165–175.
- Goulding, C., & Derbaix, M. (2019). Consuming material authenticity in the age of digital reproduction. *European Journal of Marketing*, 53(3), 545–564. <https://doi.org/10.1108/EJM-10-2017-0717>
- Gümüş, İ., & Abul, O. (2012). Turkish archive digitization by human computation approach. In *Proceedings of the 2012 International Symposium on Innovations in Intelligent Systems and Applications* (pp. 1–4). IEEE.
- Järvekülg, M., & Ibrus, I. (2022). Auto-communicative reconstruction of meaningfulness in musical randomness: Reclaiming musical order on Facebook. *Media, Culture & Society*, 44(3), 549–573. <https://doi.org/10.1177/01634437211045513>
- Kızgın, H., Jamal, A., Rana, N., Dwivedi, Y., & Weerakkody, V. (2019). The impact of social networking sites on socialization and political engagement: Role of acculturation. *Technological Forecasting and Social Change*, 145, 503–512. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2018.09.010>
- Kozinets, R. V. (2010). *Netnography: Doing ethnographic research online*. SAGE.
- Morris, J. W. (2020). Music platforms and the optimization of culture. *Social Media + Society*, 6(3), 1–10. <https://doi.org/10.1177/2056305120940690>

- Nurlybayeva, F. (2021). Cultural heritage of Turkic-speaking peoples in world collections: Historical audio recordings of the Berlin Phonogram Archive. *Eurasian Music Science Journal*, 2021(2), 54–66. https://doi.org/10.52847/eamsj/vol_2021_issue_2/70
- Park, J., Choi, Y., & Lee, K. M. (2024). Research trends in virtual reality music concert technology: A systematic literature review. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 30(5), 2195–2205. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2024.3372069>
- Pausetv. (2024, February 20). *Cem Karaca galaya hologram olarak katıldı* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xq8lw6bZCmU>
- Tahiroğlu, K. (2021). Ever-shifting roles in building, composing and performing with digital musical instruments. *Journal of New Music Research*, 50(2), 155–164. <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1900275>
- Tekman, H. G., & Hortaçsu, N. (2002). Music and social identity: Stylistic identification as a response to musical style. *International Journal of Psychology*, 37(5), 277–285. <https://doi.org/10.1080/00207590244000043>
- Uğurlu, S. (2013). Association of poem and music in Turkish culture language. In *Proceedings of the International Symposium on Language and Communication: Research Trends and Challenges* (pp. 1–22).
- Waters, S. (2006). Making the archive and archiving the making: Insights and outcomes from a major research project. *Organised Sound*, 11(2), 143–147. <https://doi.org/10.1017/S1355771806001403>
- Zhirov, M. S., Zhirova, O. Y., & Kuznetsova, N. S. (2021). Electronic folklore archive in the modern sociocultural space. *Samara Journal of Science*, 10(1), 283–286. <https://doi.org/10.17816/snv2021101216>

Makale Bilgi Formu

Yazarların Katkıları: Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması ve araştırma sorularının netleştirilmesi her iki yazarın ortak katkısıyla yürütülmüştür. Birinci yazar, çevrimiçi ortamlardan verilerin toplanmasını planlayıp uygulamış, ara raporlamaları hazırlamış, bulguları betimleyici anlatıya dönüştürerek makalenin ilk taslağını kaleme almıştır. İkinci yazar, toplanan verilerin betimsel ve tematik analizini gerçekleştirmiş, metnin son okumalarını yaparak dilsel ve içeriksel bütünlüğü sağlamış, ayrıca kaynakçayı APA 7 gerekliliklerine uygun biçimde düzenlemiştir. Her iki yazar çalışmanın tüm aşamalarına entegre katkı sunmuş, sonuç metnini birlikte gözden geçirip nihai hâlini onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zekâ Bildirimi: Çalışmanın oluşturulması aşamalarında yapay zekâdan faydalanılmamış olup çalışma bittikten sonra dil ve imla ilgili hatalar gözden geçirilmiş, bu denetlemeler sonrası yazarların gözden kaçırabileceği yerler olabileceği göz önünde bulundurularak imla hatalarını denetlemesi için Open AI firmasının Chat GPT yazılımının O1 pro (Gelişmiş akıl yürütme) sürümünden destek alınmıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.