YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178 DOI: 10.51576

Founder and Editor-in-Chief
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Issue Editor
Assist. Prof. Dr. Demet AKTEPE

Volume VIII - Issue 2
June / 2025
Tokat / Türkiye

Yegah Musicology Journal

International Peer-Reviewed Journal

Founder and Editor-In-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assist. Prof. Dr. Demet AKTEPE
National Defence University

e-ISSN:2792-0178
Volume VIII. Issue 2

30 June 2025
Tokat / Turkiye

Yegah Müzikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Universitesi

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Demet AKTEPE

Milli Savunma Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt VIII. Sayı 2

30 Haziran 2025

Tokat / Turkiye

Editor's Note!

Dear Esteemed Readers of Yegah Musicology,

Yegah, a national and international academic journal, is published four times a year in March, June, September, and December. Now in its eighth year of publication, our journal continues to enrich academic literature with original studies that combine theoretical depth, interdisciplinary approaches, and cultural diversity in the fields of music science and practice, thanks to the contributions of our esteemed authors and dedicated readership.

Moreover, we are honored to contribute to the representation of our deep-rooted musical heritage on a contemporary academic platform, by creating a sustainable space of memory and interaction that ensures high visibility for this tradition.

The second issue of Yegah for the year 2025 features thirty-eight articles. This issue offers a multi-layered series of academic contributions, ranging from theoretical debates in musicology to performance analyses, from historical contexts to sociocultural interpretations, and contemporary educational models. Among the highlights are analyses of traditional forms such as semah and âşık music, comparisons of prosodic structures in the context of music–language relationships, and discussions on the historical transformation of makam understanding, all contributing significantly to theoretical discourse.

The performance-focused articles in this issue bring an interdisciplinary dimension to performance research through technical and pedagogical analyses centered on instruments such as the sine keman (classical kemençe), bağlama, piano, cello, and trombone.

In the field of music education, this issue presents a broad spectrum of studies from Carl Czerny's études to cognitive apprenticeship methods, from early-stage piano instruction to the structuring of conservatory education addressing both the theoretical and practical dimensions of music pedagogy at various levels.

Another noteworthy aspect of this issue is its focus on music sociology and cultural representation. Covering topics from the Soviet musical legacy to amateur classical music institutions in Eskişehir, from modern conceptions of ozanlık to the historical trajectory of the Uşşak mode, these articles reveal the multilayered role of music in collective memory.

Furthermore, comparative analyses based on Chinese and Korean examples provide a critical, international perspective on how globalization affects musical trends. When considered alongside biographical studies based on archival documents, technical evaluations of pedagogical models, and structural analyses of local folk music genres, this issue offers a rich and comprehensive overview of current research trends in the field of musicology.

We extend our heartfelt thanks to all our authors who embarked on this journey driven by scholarly curiosity and boldly expressed interdisciplinary modes of thinking, for their valuable contributions to the academic literature. We are equally grateful to our esteemed reviewers, whose meticulous dedication throughout every stage of the process has greatly enriched the culture of academic evaluation.

As the Yegah Musicology family, we hope for the continued proliferation of high-quality work that shapes Turkish music and the discipline of musicology, and we once again affirm our belief in the polyphonic, multidimensional, and transformative power of knowledge production.

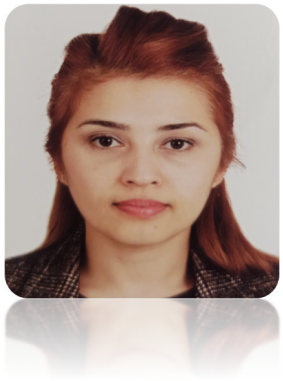
With the hope of meeting again in our next issue,

With love and respect,

June 2025 Issue Editor

Assist. Prof. Dr. Demet AKTEPE

Editörün Notu!



“Yegah Müzikoloji” dergisinin değerli okurları,

Ulusal ve uluslararası akademik bir dergi olan “Yegah”; Mart, Haziran, Eylül ve Aralık dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır.

Sekiz yıldır yayında olan dergimiz kıymetli yazar ve okur kitlesiyle, müzik bilimi ve uygulama alanlarında kuramsal derinliği, disiplinler arası yaklaşımı ve kültürel çeşitliliği bir araya getiren özgün çalışmalara ev sahipliği yaparak akademik alan yazınını güçlendirmeye devam etmektedir. Bununla birlikte, kadim müzik geleneğimiz açısından görünürlüğü yüksek ve sürdürülebilir bir hafıza ve etkileşim alanı oluşturarak, bu geleneğin çağdaş akademik zeminde temsil edilmesine katkı sunmaktan onur duyuyoruz.

“Yegah”ın 2025 yılının ikinci sayısı için oluşturulan içerik otuz sekiz makaleye yer vermektedir. Müzikolojinin kuramsal tartışmalarından performans çözümlemelerine, tarihsel bağlamlardan sosyokültürel yorumlara ve çağdaş eğitim modellerine kadar genişleyen çok katmanlı bir akademik katkılar dizisinin sunulduğu bu sayıda; semah ve âşık müziği gibi geleneksel ifade biçimlerinin analizi, dizemsel yapıların müzik–dil ilişkisi bağlamında karşılaştırılması, makam kavrayışlarının tarihsel dönüşümü gibi teorik yazına katkı sağlayan dikkat çekici konular yer almaktadır.

Yegah’ın bu ayki sayısında yer alan performans odaklı makalelerde ise sine keman (klasik kemençe), bağlama, piyano, viyolonsel ve trombon gibi çalgılar üzerinden gerçekleştirilen teknik ve pedagojik çözümlemeler, icra araştırmalarına disiplinler arası bir boyut kazandırmaktadır.

Eğitim alanına yönelik çalışmalarda; Carl Czerny etütlerinden bilişsel çıraklık yöntemlerine, erken dönem piyano öğretiminden konservatuvar yapılanmalarına kadar geniş bir içerik sunulmakta, müzik pedagojisinin farklı düzeylerdeki kuramsal ve pratik yönleri ele alınmaktadır.

Müzik Sosyolojisi ve kültürel temsil çalışmaları da bu sayının dikkat çeken bir başka yönünü oluşturmakta; Sovyet müzik mirasından Eskişehir’deki amatör klasik müzik kurumlarına, modern ozanlık kavrayışından Uşşak makamının tarihsel seyrine kadar genişleyen bu yazılar, müziğin toplumsal bellekteki çok katmanlı işlevini görünür kılmaktadır.

Öte yandan Çin ve Kore örnekleri üzerinden yapılan karşılaştırmalı analizler ile küreselleşmenin müzikal eğilimler üzerindeki etkisine dair çalışmalar, bu sayıya uluslararası düzeyde eleştirel bir boyut kazandırmaktadır. Arşiv belgelerine dayalı biyografik incelemeler, pedagojik modellerin teknik analizleri ve yerel halk müziği türlerinin yapısal çözümlemeleriyle birlikte değerlendirildiğinde bu sayı, müzikoloji disiplininin güncel araştırma eğilimlerini bir araya getiren zengin ve kapsayıcı bir içerik sunmaktadır.

Bilimsel bir merakla yola çıkan, disiplinler arası düşünme biçimlerini cesaretle ortaya koyan tüm yazarlarımıza, alan yazınına kazandırdıkları değerli katkılar için gönülden teşekkür ederiz. Aynı şekilde sürecin her aşamasına titizlikle eşlik eden kıymetli hakemlerimize akademik değerlendirme kültürüne sundukları özverili katkılar nedeniyle şükranlarımızı sunarız.

"Yegah Müzikoloji" ailesi olarak, Türk müziğine ve müzik bilimi disiplinine yön verecek nitelikli çalışmaların çoğalarak sürmesini diliyor; bilgi üretiminin çok sesli, çok boyutlu ve dönüştürücü gücüne inancımızı bir kez daha vurgulamak istiyoruz.

Bir sonraki sayımızda yeniden buluşmak ümidiyle, sevgi ve saygılarımızla…

Haziran 2025 Sayı Editörü
Dr. Öğr. Üyesi Demet AKTEPE

Yegah Musicology Journal Editorial and Advisory Board

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)
Prof. Dr. Cenk GÜRAY (TR)
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Prof. Dr. Atilla ÖZDEK (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)
Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Assoc. Prof. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Assoc. Prof. Dr. Bahar SARIBOĞA AKCA (TR)
Assoc. Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Assoc. Prof. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Assist. Prof. Dr. Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)
Dr. PhD. Ayşe ÇAĞLAK (TR)

Prof. Dr. Iryna ZİNKİV (UA)
Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA (FR)
Prof. Marianna CHERNYAVSKA (UA)
Assoc. Prof. Dr. Ranetta GAFAROVA (UZ)
Assoc. Prof. Dr. Başak GORGORETTİ (TR)
Assoc. Prof. Dr. Arzu GULİYEVA (AZ)
Dr. Risto Pekka PENNANEN (FI)
Dr. Juan CASTRİLLÓN (CO)
Dr. Almighty Cortezo TABUENA (PH)

Founder and Editor-In-Chief
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor
Assist. Prof. Dr. Demet AKTEPE
National Defence University

e-ISSN:2792-0178
Volume VIII. Issue 2
30 June 2025

Tokat / Türkiye

Yegah Müzikoloji Dergisi Yayın ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (TR)
Prof. Dr. Cenk GÜRAY (TR)
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL (TR)
Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)
Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ (TR)
Prof. Dr. Atilla ÖZDEK (TR)
Prof. Dr. Nuri GÜÇTEKİN (TR)
Prof. Dr. Emrah HATİPOĞLU (TR)
Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)
Doç. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Doç. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Doç. Dr. Bahar SARIBOĞA AKCA (TR)
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)
Doç. Dr. Aytunç AYDIN (TR)
Doç. Dr. Ceylan ÜNAL AKBULUT (TR)
Assist. Prof. Dr. Sedat TAMAY (TR)
Dr. Sabiha TUNÇEL GÜÇTEKİN (TR)
Dr. PhD. Ayşe ÇAĞLAK (TR)

Prof. Dr. Iryna ZİNKİV (UA)
Prof. Dr. Bhavana PRADYUMNA (FR)
Prof. Marianna CHERNYAVSKA (UA)
Doç. Dr. Ranetta GAFAROVA (UZ)
Doç. Dr. Başak GORGORETTİ (TR)
Doç. Dr. Arzu GULİYEVA (AZ)
Dr. Risto Pekka PENNANEN (FI)

Dr. Juan CASTRİLLÓN (CO)
Dr. Almighty Cortezo TABUENA (PH)

Kurucu ve Baş Editör
Doç. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Sayı Editörü
Dr. Öğr. Üyesi Demet AKTEPE
Milli Savunma Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178
Cilt VIII. Sayı 2
30 Haziran 2025

Tokat / Türkiye

ABOUT OUR ISSUE

Founder, Editor-in-Chief and Publisher: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Instructor Funda KEKLİK KAL

Copy Editors: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Hakan BAŞ, Assoc. Prof. Dr. Hüseyin ÖZTÜRK, Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR, Dr. Eyyüp GÜNEŞ.

Language Editors: Assoc. Prof. Dr. Emrullah ŞEKER, Assoc. Prof. Dr. Nazan YILDIZ ÇİÇEKÇİ, Asst. Prof. Dr. Onur IŞIK, Instructor Dr. Buğra KAŞ.

Layout: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Last Proof: Assoc. Prof. Dr. Hüseyin MERTOL Res. Assist. Dr. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Issue Editor: Assist. Prof. Dr. Demet AKTEPE.

Technical Editor (Cover and logo design): Res. Assist. Bora KANAR.

Web Design and Online Publishing: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Website Address: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd and www.yegahmd.com

Publish Date: 30 June 2025, in Tokat / Türkiye.

Publication Type: Online.

Number of Issues: As of the year 2023, our publications are scheduled to be released four times a year, in March, June, September, and December.

Special Issues: Our journal has the authority to include special issues, subject to the decision of the journal's management, provided that they are outside the months of March, June, September, and December.

Article reviews: After our articles are approved by the editor as a result of plagiarism reports, they are reviewed by at least two field expert referees using the blind refereeing system and made ready for publication by us.

All copyrights and responsibilities of our journal *belong to Yegah Musicology Journal*. No article can be quoted or published without citation.

SAYIMIZ HAKKINDA

Kurucu (İmtiyaz Sahibi), Baş Editör ve Yayımcı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreterya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

Yazım Editörleri: Doç. Dr. Ahmet Hakan BAŞ, Doç. Dr. Hüseyin ÖZTÜRK, Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR, Dr. Eyyüp GÜNEŞ.

Dil Editörleri: Doç. Dr. Emrullah ŞEKER, Doç. Dr. Nazan YILDIZ ÇİÇEKÇİ, Dr. Öğr. Üyesi Onur IŞIK, Öğr. Gör. Dr. Buğra KAŞ.

Mizanpaj: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Son Okuma: Doç. Dr. Hüseyin MERTOL, Arş. Gör. Dr. Hasan Zahid YURDAGÜL.

Sayı Editörü: Dr. Öğr. Üyesi Demet AKTEPE.

Teknik Editör (Kapak ve logo tasarımı): Arş. Gör. Bora KANAR.

Web tasarımı, çevrim içi baskı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Website Adresleri: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 30 Haziran 2025, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Çevrim içi.

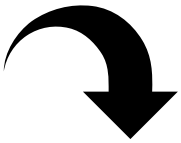
Yayın Sayısı: Sayılarımız 2023 yılı itibarı ile yılda dört kez olmak üzere, mart, haziran, eylül ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz; mart, haziran, eylül ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale İncelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçer ve kör hakemlik sistemi kullanılarak en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

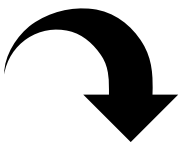
Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu *Yegah Müzikoloji Dergisine* aittir. Atıf yapılmadan hiçbir makaleden alıntı yapılamaz ve yayımlanamaz.

OUR ISSUE REVIEWERS



https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd/issue/91536

SAYI HAKEMLERİMİZ



https://dergipark.org.tr/tr/pub/ymd/issue/91536

Indexes

Citation Indexes

Scopus (Nederland)

Other Indexes

Scimago Journal & Country Rank (Spain)

EBSCO (USA)

WorldCat (USA)

RILM Abstracts of Music Literature (USA)

Citefactor (USA)

Crossref

Tufts University (USA)

Google Scholar (USA)

Dimensions (USA)

Rootindexing (USA)

SWTJC Southwest Texas Junior College (USA)

DOUGLAS Douglas College Library and Learning Centre (USA)

ResearchBib (EU)

OpenAire (EU)

Bibliotheksservice Zentrum Baden-Württemberg (Germany)

Technische Hochschule Mittelhessen (Germany)

OpacPlus Bayerische StaatsBibliothek (Germany)

Freie Universität Berlin (Germany)

Mendeley (Russia)

ISSN PORTAL (Sweden)

Hong Kong Metropolitan Univercity (China)

Paperity open science aggregated (Poland)

Index Copernicus (Poland)

ESJİ (Kazakhstan)

Yubetsu Shibata (Czechia)

Türk Eğitim İndeksi (Türkiye)

ACARINDEX (Türkiye)

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (Türkiye)

İTÜ Akademik (Türkiye)

ASOS Index (Türkiye)

Index of Academic Documents (Türkiye)

TABLE OF CONTENS Research Articles

1. ACOUSTIC ANALYSIS OF THE STRIKING ZONES AND STRIKING ANGLES OF PLECTRUM IN BAGLAMA PERFORMANCE 1-23
*Erdal Uludağ**

2. THE EXPRESSION OF FUTURISTIC AESTHETICS IN OPERATIC FORM: VICTORY OVER THE SUN 23-38
*Simge Narin**

3. ROLAND DYENS'S CONSTRUCTIVIST LEARNING APPROACH: THE PIÈCÉTUDE CONCEPT 39-72
*Emre Ünlenen**, *Abdullah Kaya*

4. COMPARATIVE ANALYSIS OF MUSICAL INTEREST AND INSTRUMENT RECOGNITION: A CASE STUDY OF MIDDLE SCHOOL STUDENTS 73-87
Beliz Ziyade Akbaş , *Yavuz Selim Kaleli**

5. KANUN EDUCATION WITH THE PERSPECTIVE OF LECTURER STAFF PROCESS AND SCOPE 88-113
*Hıdır Safa Tekin, Serpil Umuzdaş**

6. THE UNDERSTANDING OF HÜSEYNİ AND UŞŞAK MAKAMS IN TURKISH MUSIC BASED ON AŞIK VEYSEL'S SOUND RECORDINGS 114-150
Savaş Öztürk, *Emre Pınarbaşı**

7. ANALYSIS OF GRADUATE THESES ON MUSIC IN PRESCHOOL IN TÜRKİYE 151-178
Serdar Arcagök, *Durmuş Özbaşı**, *Firdevs Temel*

8. COMPARISON OF SYNTACTICAL STRUCTURES WITHIN THE CONTEXT OF THE MUSIC-LANGUAGE RELATIONSHIP 179-209
Gamze Çubukcu, *Mustafa Süha Çubukcu**

9. THE EXAMINATION OF THE PRIVATE INSTITUTIONS PROVIDING AMATEUR CLASSICAL MUSIC INSTRUMENT TRAINING IN ESKİŞEHİR 210-248
*Özlem Koçyiğit**

10. A STUDY PROPOSAL FOR THE PERFORMANCE OF ETUDES IN CARL CZERNY OP.599 METHOD IN PIANO TEACHING 249-271
*Feride Deniz Özdamar**

11. EXAMINING THE ROLE OF PERSONALITY ON ART LITERACY AND ATTITUDES TOWARDS ART 272-290
*Ethem Merdan**, *Uğur Yildiz*, *Satı Doğanyiğit Yıldız*

12. DOSTLAR KONAĞI AS A LEGITIMATE PERFORMANCE SPACE OF THE NEW ANKARA MUSIC SCENE 291-313
*Hakan Aykurt**

13. THE KANUN INSTRUMENT IN CENTRAL ASIAN AND OTTOMAN MUSICAL CULTURES: A HISTORICAL AND TECHNICAL COMPARISON 314-338
*Gökhan Usal**

14. THE MUSICAL LIFE OF FLUTIST MUSTAFA SAFFET ATABİNEN WITH THE DOCUMENTS OF THE OTTOMAN ARCHIVE: A BIOGRAPHICAL ANALYSIS 339-373
*Hazan Kurtaslan**

15. AN INSTRUMENT IN TURKISH MUSIC; SİNE VIOLIN AND PERFORMANCE ANALYSIS OF SAZKAR PEŞREV WITH ALPER ASUTAY'S INTERPRETATION 374-396
*Atalay Durmaz**

16. AN EXAMINATION OF THE FRANZ PETER SCHUBERT'S D. 821 LA MINOR ARPEGGIONE SONATA IN TERMS OF FORM AND CELLO TECHNIQUES 397-418
*Elif Sayın**, *Melih Kara*

17. MUSICAL ANATOMY OF AN AEGEAN SEMAH: MAQAM-BASED AND STRUCTURAL ANALYSIS OF THE FOLK TUNE "TRUTH IS A HIDDEN SECRET" 419-438
*Hüseyin Güney**, *Mehmet Can Pelikoğlu*

18. SOLUTIONS TO MEMORY PROBLEMS IN PROFESSIONAL PIANO PERFORMANCE THROUGH LEARNING-BASED MEMORIZATION TECHNIQUES 439-458
*İrem Çelikten Hepgüler**

19. THE PIANO CYCLE CHILD'S PLAY BY HELMUT LACHENMANN: FEATURES OF SOUND SPACE CREATION 459-480
*Valeriya Zharkova**, *Oleksandr Zharkov* , *Olena Naumova* , *Ganna Rizaieva* , *Olena Sacalo*

20. THE PHENOMENON OF MUSICAL PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS OF ART SPECIALITIES: CREATIVE AND DISCURSIVE ASPECT 481-507
Dmytro Yunyk, *Alla Kozyr*, *Mariia Tkach**, *Viktoriia Bukanievych*, *Xie Zihan*

21. PSYCHOLOGIST DR. DANIEL GOLEMAN'S EMOTIONAL INTELLIGENCE MODEL AND ITS REFLECTIONS IN EARLY PIANO EDUCATION 508-522
*Çağdaş Alapınar Gençay**

22. INVESTIGATION OF ACADEMICS' OPINIONS ON THE STRUCTURE OF TURKISH MUSIC STATE CONSERVATORIES 523-547
*Tuğba Sahil**, *Mehmet Yiğit Ersoydan*

23. WAYS OF EXPRESSING BELIEF THROUGH MUSIC IN ALEVISM "BREATH AND SEMAH" EXAMPLE 548-570
*Turgay Akdağoğlu**

24. UĞUR IŞILAK'S POSITION IN THE RECONSTRUCTION OF MODERN MİNSTRELSY: A MUSICAL AND CONCEPTUAL EVALUATION OF HIS WORKS 571-602
*Kemal Özavcı**

25. ANALYSIS OF ÇANKIRI YÂRAN FOLK SONGS IN TERMS OF CONTENT ABSTRACT 603-617
*Sezer Dinçer**

26. ANALYSIS OF THE IMPACT OF GLOBALISATION ON MUSICAL TRENDS AND CULTURAL EXPRESSIONS 618-642
*Jun-ki Chung**, *Tatyana Kobzar*, *Volodymyr Otkydach*, *Iryna Riabchun*, *Olena Ivanenko*

27. SYMBOLIC CONSTRUCTION IN THE EARLY REPUBLIC: CULTURE, IDENTITY AND TURKISH FOLK MUSIC 643-666
*Burak Koçer**

28. AN ANALYSIS OF ERNESTO LECUONA'S MALAGUENA'S PIANO PERFORMANCE FROM THE PEDAGOGICAL AND TECHNICAL PERSPECTIVE 667-692
Mimoza Pajaziti-drançolli , *Arsim Kelmendi**

29. THE ROLE OF MUSIC THERAPY IN PARKINSON'S DISEASE, ALZHEIMER'S DISEASE, AND AUTISM SPECTRUM DISORDER 693-716
*Hande Tokgöz**

30. AN ANALYTICAL STUDY OF STJEPAN ŠULEK'S VOX GABRIELI TROMBONE SONATA: INSIGHT ON INTERPRETATION AND VIRTUOSITY 717-744
*Sevgünur Tandoğdu Kılıç**

31. MUSICAL ANALYSIS OF ULVİ CEMAL ERKİN STRING QUARTET 745-779
*Ayşe Turan**

32. UŞŞAK MAKAM ACCORDING TO HISTORICAL PROCESSES 780-818
*Sühan İrden**

33. A NEW CLASSIFICATION BASED ON THE LENGTH OF SENTENTIAL AND PERIODIC MUSICAL STRUCTURES 819-837
*Ali Levent Marancı**, *Turan Sağer*

34. THE COURSE OF THE ARABİC STYLE IN QUR'ANİC QİRA'AT IN THE 20TH CENTURY (EXAMPLES OF MUHAMMAD RİF'AT, ABDULFETTAH SHA'SHAİ, ABU'L AYNAYN SHAİSHA AND MUHAMMAD ENVER SHAHHAT) 838-876
*Esra Yılmaz**

36. ANALYSIS OF THE USE OF NİHÂVEND-İ KEBİR IN HAMMÂMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'S SULTÂNÎYEGÂH WORKS 903-923
*Emrah Tuncel**

37. IDEOLOGICAL DISCOURSE IN SOVIET ANTHEMS: FROM LENIN TO GORBACHEV 924-950
Erdoğan Akman , *Niyazi Ayhan**

38. THE COMPARISON OF BURHAN FELEK AND REFİ' CEVAD ULUNAY'S VIEWS ON TURKISH MUSIC 951-970
*Serdar Sezer Şimşek**

Dissertation

35. THE SOVEREIGNTY OF ETHNIC SONGS: A COMPARATIVE STUDY OF KOREAN AND CHINESE NATIONAL INDEPENDENCE MUSIC THROUGH THE WORKS OF HAN HYUNGSEOK AND XIAN XINGHAI 877-902
*Hongfei Fang**, *Inho Lee*

İÇİNDEKİLER — Araştırma Makaleleri

1. BAĞLAMA İCRASINDA MIZRABIN VURUŞ BÖLGELERİ VE VURUŞ AÇILARININ AKUSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ 1-23
*Erdal Uludağ**

2. FÜTÜRİST ESTETİĞİN OPERA FORMUNDAKİ İFADESİ: GÜNEŞE KARŞI ZAFER 23-38
*Simge Narin**

3. ROLAND DYENS'İN YAPILANDIRMACI ÖĞRENME YAKLAŞIMI: PIÈCÉTUDE KAVRAMI 39-72
Emre Ünlenen, Abdullah Kaya*

4. MÜZİĞE YÖNELİK İLGİ İLE ÇALGILARI TANIMA DURUMUNUN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ: ORTAOKUL ÖĞRENCİLERİ ÖRNEĞİ 73-87
*Beliz Ziyade Akbaş, Yavuz Selim Kaleli**

5. ÖĞRETİM ELEMANLARININ PERSPEKTİFİ İLE KANUN EĞİTİMİ SÜRECİ ve KAPSAMI 88-113
*Hıdır Safa Tekin, Serpil Umuzdaş**

6. AŞIK VEYSEL'İN SES KAYITLARI EKSENİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE HÜSEYNİ VE UŞŞAK MAKAMI ANLAYIŞI 114-150
*Savaş Öztürk, Emre Pınarbaşı**

7. TÜRKİYE'DE OKUL ÖNCESİNDE MÜZİK ALANI İLE İLGİLİ YAPILAN LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ANALİZİ 151-178
Serdar Arcagök, Durmuş Özbaşı, Firdevs Temel*

8. MÛSİKÎ-DİL İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE DİZEMSEL YAPILARIN MUKÂYESESİ 179-209
*Gamze Çubukcu, Mustafa Süha Çubukcu**

9. ESKİŞEHİR'DE ÖZENGEN KLASİK MÜZİK ÇALGI EĞİTİMİ VEREN ÖZEL KURUMLARIN İNCELENMESİ 210-248
*Özlem Koçyiğit**

10. PİYANO ÖĞRETİMİNDE CARL CZERNY OP.599 METODUNDA YER ALAN ETÜDLERİN İCRASINA YÖNELİK ÇALIŞMA ÖNERİSİ 249-271
*Feride Deniz Özdamar**

11. KİŞİLİĞİN SANAT OKURYAZARLIĞI VE SANATA KARŞI TUTUM ÜZERİNDEKİ ROLÜNÜN İNCELENMESİ 272-290
Ethem Merdan, Uğur Yıldız, Satı Doğanyiğit Yıldız*

12. YENİ ANKARALI MÜZİK SCENE'İN MEŞRÛ BİR PERFORMANS MEKÂNI OLARAK DOSTLAR KONAĞI 291-313
*Hakan Aykurt**

13. ORTA ASYA VE OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KANUN SAZI: TARİHSEL VE TEKNİK BİR KARŞILAŞTIRMA 314-338
*Gökhan Usal**

14. OSMANLI ARŞİV BELGELERİ İLE FLÜTİST MUSTAFA SAFFET ATABİNEN'İN MÜZİKAL YAŞAMI: BİR BİYOGRAFİ ANALİZİ 339-373
*Hazan Kurtaslan**

15. TÜRK MÜZİĞİNDE BİR ÇALGI; SİNE KEMAN VE ALPER ASUTAY'IN YORUMU İLE SAZKAR PEŞREVİNİN İCRA ANALİZİ 374-396
*Atalay Durmaz**

16. FRANZ PETER SCHUBERT'İN D. 821 LA MİNÖR ARPEGGİONE SONATININ FORM ANALİZİ VE VİYOLONSEL TEKNİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME 397-418
Elif Sayın, Melih Kara*

17. BİR EGE SEMAHININ MÜZİKAL ANATOMİSİ: "HAKİKAT GİZLİ SIRDIR" İSİMLİ HALK EZGİSİNİN MAKAMSAL VE YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ 419-438
Hüseyin Güney, Mehmet Can Pelikoğlu*

18. PROFESYONEL PİYANO İCRASINDA YAŞANAN HAFIZA PROBLEMLERİNE ÖĞRENEREK EZBERLEME YÖNTEMLERİYLE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ 439-458
*İrem Çelikten Hepgüler**

19. THE PIANO CYCLE CHILD'S PLAY BY HELMUT LACHENMANN: FEATURES OF SOUND SPACE CREATION 459-480
Valeriya Zharkova, Oleksandr Zharkov , Olena Naumova , Ganna Rizaieva , Olena Sacalo*

20. SANAT UZMANLIKLARI ÖĞRENCİLERİNİN MESLEKİ EĞİTİMİ BAĞLAMINDA MÜZİKAL PERFORMANS OLGUSU: YARATICI VE SÖYLEMSEL YÖN 481-507
Dmytro Yunyk, Alla Kozyr, Mariia Tkach, Viktoriia Bukanievych, Xie Zihan*

21. PSİKOLOG DR. DANIEL GOLEMAN'IN DUYGUSAL ZEKA MODELİ VE ERKEN PİYANO EĞİTİMİNDEKİ YANSIMALARI 508-522
*Çağdaş Alapınar Gençay**

22. TÜRK MÜZİĞİ DEVLET KONSERVATUVARLARININ YAPILANMA BİÇİMİNE İLİŞKİN AKADEMİSYEN GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ 523-547
Tuğba Sahil, Mehmet Yiğit Ersoydan*

23. ALEVİLİKTE MÜZİK YOLUYLA İNANÇ İFADE BİÇİMLERİ "NEFES VE SEMAH" ÖRNEĞİ 548-570
*Turgay Akdağoğlu**

24. MODERN OZANLIK ANLAYIŞININ YENİDEN İNŞASINDA UĞUR IŞILAK'IN KONUMU: ESERLERİNE YÖNELİK MÜZİKAL VE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME 571-602
*Kemal Özavcı**

25. ÇANKIRI YÂRAN TÜRKÜLERİNİN İÇERİK AÇISINDAN İNCELENMESİ 603-617
*Sezer Dinçer**

26. KÜRESELLEŞMENİN MÜZİKAL EĞİLİMLER VE KÜLTÜREL İFADELER ÜZERİNDEKİ ETKİSİNİN ANALİZİ 618-642
Jun-ki Chung, Tatyana Kobzar, Volodymyr Otkydach, Iryna Riabchun, Olena Ivanenko*

27. ERKEN CUMHURİYET'TE SEMBOLİK İNŞA: KÜLTÜR, KİMLİK VE TÜRK HALK MÜZİĞİ 643-666
*Burak Koçer**

28. ERNESTO LECUONA'NIN MALAGUENA'SININ PİYANO PERFORMANSININ PEDAGOJİK VE TEKNİK AÇIDAN ANALİZİ 667-692
*Mimoza Pajaziti-drançolli , Arsim Kelmendi**

29. MÜZİK TERAPİSİNİN PARKİNSON HASTALIĞI, ALZHEİMER HASTALIĞI VE OTİZM SPEKTRUM BOZUKLUĞU ÜZERİNDEKİ ROLÜ 693-716
*Hande Tokgöz**

30. "STJEPAN ŠULEK VOX GABRIELİ TROMBON SONATI" ÜZERİNE BİR İNCELEME, ANLATIM VE VİRTÜÖZİTE ÖNERİLERİ 717-744
*Sevgünur Tandoğdu Kılıç**

31. ULVİ CEMAL ERKİN YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN MÜZİKAL ANALİZİ 745-779
*Ayşe Turan**

32. TARİHSEL SÜREÇLERE GÖRE UŞŞAK MAKAMI 780-818
*Sühan İrden**

33. CÜMLESEL VE PERİYODİK MÜZİKAL YAPILARIN UZUNLUKLARI ÖZELİNDE YENİ BİR SINIFLANDIRMA.....819-837
*Ali Levent Marancı**, *Turan Sağer*

34. 20. YÜZYILDA KUR'ÂN KIRAATİNDE ARAP TAVRI SEYRİ (MUHAMMED RİF'AT, ABDÜLFETTÂH ŞA'ŞÂÎ, EBU'L AYNEYN ŞAİŞA VE MUHAMMED ENVER ŞAHHAT ÖRNEKLERİ).....838-876
*Esra Yılmaz**

36. HAMMÂMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'NİN SULTÂNÎYEGÂH ESERLERİNDE NİHÂVEND-İ KEBÎR KULLANIMININ TAHLİLİ 903-923
*Emrah Tuncel**

37. SOVYET MARŞLARINDA İDEOLOJİK SÖYLEM: LENİN'DEN GORBAÇOV'A.....924-950
Erdoğan Akman , *Niyazi Ayhan**

38. BURHAN FELEK VE REFİ' CEVAD ULUNAY'IN TÜRK MÜZİĞİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI 951-970
*Serdar Sezer Şimşek**

Tez Özeti

35. ETNİK ŞARKILARIN EGEMENLİĞİ: HAN HYUNGSEOK VE XİAN XİNGHAİ'NİN ESERLERİ ÜZERİNDEN KORE VE ÇİN ULUSAL BAĞIMSIZLIK MÜZİĞİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA.....877-902
*Hongfei Fang**, *Inho Lee*

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 01.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 17.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1649295
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BAĞLAMA İCRASINDA MIZRABIN VURUŞ BÖLGELERİ VE VURUŞ AÇILARININ AKUSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

ULUDAĞ, Erdal[1]

ÖZ

Kadim Anadolu topraklarında Türk halk müziğinin temel çalgılarından olan bağlama; kopuzdan türediği düşünülen ve geniş bir coğrafyada farklı boy ve formları görülen, üç sıra tel dizilimi ve iki buçuk oktav ses genişliği ile günümüzde yaygın olarak mızrapla çalınan geleneksel telli bir çalgıdır. Bağlamada ses, mızrap aracılığıyla telde oluşan titreşimin önce gövdeye, ardından tüm bölümlere yayılmasıyla oluşmaktadır. Bağlamada üretilen tınının niteliği, mızrabı kullanma şekli ile doğrudan ilişkili olarak görülmektedir. Mızrabın vuruş bölgesi ve vuruş açılarındaki farklılıklar, bağlamadan üretilen tını açısından birtakım değişikliklere yol açmaktadır. Bağlamadan iyi bir tını elde etmek tüm icracıların ortak isteğidir. Ancak icracılar, bağlamada farklı vuruş bölgesi ve vuruş açıları benimsediğinden, ürettikleri tınılarda da farklılıklar oluşmaktadır. Bu açıdan çalışma, bağlamadaki vuruş bölgeleri ve vuruş açılarının üretilen tınıdaki etkilerini akustik açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Literatür tarandığında, bağlamada mızrap vuruş çeşitlerinin ses üzerindeki etkilerinin, uzun dönemli ses spektrumu ve detaylı ölçüm teknikleri kullanılarak incelendiği benzer bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bağlamada mızrap kullanımındaki çeşitliliğin akustik analizler ile ortaya

[1] Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, euludag@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-1397-7120

konulması, icracılar için mızrap kullanımı konusunda yol gösterici olması ve bu konu ile ilgili ilk araştırma olması sebebiyle bu çalışma önem taşımaktadır. Çalışmada bağlama icrasında yaygın olarak kullanılan üç farklı vuruş bölgesi ve yedi farklı vuruş açısı belirlenmiştir. Belirlenen vuruş bölgeleri ve vuruş açıları denenerek veriler kaydedilmiştir. Çalışmada elde edilen verilerin değerlendirilmesinde ise Fourier dönüşümünden yararlanılmıştır. Elde edilen sesler 1/3 oktav bandı ve uzun dönem ses spektrumu analiz tekniği kullanılarak karşılaştırılmıştır. Analizler sonucunda vuruş bölgesi karşılaştırmalarında VB2'nin diğer vuruş bölgelerine göre tüm frekans bandında daha farklı ve yüksek düzeyde ses oluşturduğu tespit edilmiştir. Mızrap vuruş açılarının akustik analizleri karşılaştırıldığında ise MA6 ve MA7'nin diğerlerinden daha yüksek frekans değerlerinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, bağlama, mızrap, açı, tını, analiz.

ACOUSTIC ANALYSIS OF THE STRIKING ZONES AND STRIKING ANGLES OF PLECTRUM IN BAGLAMA PERFORMANCE

ABSTRACT

The baglama, one of the basic instruments of Turkish folk music in ancient Anatolian lands, is a traditional stringed instrument that is thought to be derived from the kopuz and has different lengths and forms in a wide geography, with three rows of strings and a sound width of two and a half octaves, and is widely played with a plectrum today. The sound on the baglama is created by the vibration of the string through the plectrum first spreading to the body and then to all parts. The quality of the sound produced on the baglama is directly related to the way of using the plectrum. Differences in the striking zones and striking angles of the plectrum result in timbral differences. Obtaining a good sound from the baglama is a common desire of all performers. However, since the performers adopt different striking zones and striking angles on the baglama, there are differences in the timbres they produce. In this respect, this study aims to examine the effects of the striking zones and striking angles on the produced timbre from an acoustic point of view. When the literature was reviewed, no similar study was found in which the effects of plectrum stroke types on the sound were examined using long-term sound spectrum and detailed measurement techniques. This study is significant as it is the first on this subject, as it reveals the diversity in the use of the plectrum in baglama with acoustic analysis and provides guidance for the performers on the use of the plectrum. Fourier transform was used to evaluate the data obtained in the study. The sounds obtained were compared using 1/3 octave band and Long -Term Average Spectrum analysis techniques. As a result of the

analyses, it was determined that VB2 produced a different and higher level of sound in the entire frequency band compared to the other beat regions. When the acoustic analyses of the plectrum stroke angles were compared, it was concluded that MA6 and MA7 had higher frequency values than the others.

Keywords: Turkish folk music, baglama, plectrum, angle, timbre, analysis.

GİRİŞ

Türk halk müziğinin temel çalgılarından biri olan bağlama; kopuzdan türediği düşünülen ve geniş bir coğrafyada farklı boy ve formlarının görüldüğü, üç sıra tel dizilimi ile iki buçuk oktav ses genişliğine sahip olan ve günümüzde yaygın olarak mızrapla (tezene) çalınan geleneksel bir telli çalgıdır. Orta Asya müzik kültürünün uzantısı olarak görülen bağlama, Medeniyetlerin beşiği olan Anadolu'nun kültürel zenginliği içinde geliştirilmiştir (Parlak, 2000: 62). Anadolu'nun zengin kültürü içinde çeşitlenerek farklı boyutlar, isimler ve çalım tekniklerinde bir çalgı grubu olarak görülen bağlama ailesinde; meydan sazı, divan sazı, çöğür, bağlama, bozuk, âşık sazı, karadüzen, tanbura, cura bağlama, bulgarı, bağlama curası, tanbura curası olmak üzere on iki çalgı bulunmaktadır. Bu çalgılardan bazılarının ise günümüzde unutulmaya yüz tuttuğu bilinmektedir (Açın, 1994: 90). Bağlama ailesindeki çalgılar yapısal açıdan; ses teknesi (gövde, tekne), ses tablası (kapak, göğüs), tuşe (klavye, sap), burguluk, burgular, tel takozu (alt eşik), köprüler (orta ve üst eşik), perdeler (ses ayraçları) olmak üzere sekiz bölümden oluşmaktadır (Güler, 2017: 18).

Bağlama öğrenimi ve aktarımı yüzyıllardır usta-çırak ilişkisine dayalı meşk yöntemiyle süre gelmiştir. Geleneksel bir öğrenme yöntemi olan meşk, usta-çırak ilişkisi ve taklit esasına dayalı bir öğrenme şekli olarak görülmektedir (Altuğ, 1997: 19). Çalgı öğrenme süreçlerinde, görme, taklit etme ve uygulama çok önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla icracının görüp taklit ettiği unsurlar, uzun süre etkisinde kalmasına ve zamanla kendi tekniği haline gelmesine neden olmaktadır. Bağlama icralarında icracıların mızrap tutuş şekilleri birbirlerinden farklılık göstermektedir. Bağlamayı öğrenme sürecinde kişilerin tercih ettiği yöntemlerden birisi de bağlama için yazılmış metotlarıdır. Bu metotlarda mızrap tutuşuna dair görseller yer almakla birlikte metodu hazırlayan kişinin benimsediği mızrap tutuş şeklinin görsele yansıtıldığı, mızrabın parmaklara konumlandırılması konusunda ise farklı anlayışların sergilendiği tespit edilmiştir. Mızrabın tele vuruşta uygulanması gereken kuvvet ve elde edilebilecek tını ile alakalı bilgiler de bu metotlarda yer almamaktadır. Bağlama icrasında mızrap vuruş bölgeleri ve mızrap tutuş şekillerinin üretilen tını üzerindeki etkisi açıktır.

Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı, bağlama icrasında mızrap ve tel ilişkisinin doğru kullanımıyla iyi bir tını elde etmek için mızrap vuruş bölgesi ve mızrabın vuruş açısının çeşitli ölçüm yöntemleri kullanarak akustik analizlerinin yapılması, doğru vuruş bölgesi ve açısının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda araştırma, bağlama icrasında iyi bir tını elde etmek için icracının en önemli unsuru olarak görülen mızrap vuruş bölgesi ve mızrap açısını nasıl konumlandırması gerektiği ile ilgili akustik ölçümlerin yapıldığı ilk çalışma olması açısından büyük önem taşımaktadır.

Problem Durumu

Çalgı icrasındaki önemine dikkat çekilen çalgıdan tını üretimi, mızraplı bir çalgı olan bağlama için de üzerinde durulması gereken bir konu olarak görülmektedir. Literatür tarandığında bağlamadan mızrap yoluyla tını üretme şekillerine yönelik yarı deneysel bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebepten dolayı çalışmada, bağlamadan mızrap yoluyla tını oluşturulmasına yönelik etkili olan faktörlerin ele alınması amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın problemini "Bağlama icrasında mızrap kullanım şekillerinin tını üretimine etkileri nelerdir?" sorusu oluşturmaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır.

Alt Problemler

1. Mızrap vuruş bölgesinin tını üretimindeki etkisi nasıldır?
2. Mızrap vuruş açısının tını üretimindeki etkisi nasıldır?

Ses, Frekans, Tını ve Rezonans

Bir maddenin veya bir cismin titreşimiyle ses dalgaları ortaya çıkmaktadır. Titreşim sonucu oluşan ses dalgaları sıvı ve katı maddelerde yol alabildiği gibi hava yolu ile de insan kulağına ulaşmaktadır (Önen, 2007: 21). Bir ses dalgasının bir saniye içerisindeki ileri-geri hareket döngü sayısı frekans, frekansın birim değeri ise hertz (Hz) olarak isimlendirilmektedir (Pasinlioğlu ve Pasinlioğlu, 2016: 31). Hava veya diğer ortamlardaki titreşim hareketinin, işitme sisteminde yaptığı uyarı sonucu oluşan duyum, ses olarak tanımlanmaktadır (Değirmenli, 2014: 13). Bir ses karakteristiği olan tını ise büyük ölçüde sesin harmonik yapısı ile doğrudan ilişkili olarak görülmektedir (Zeren, 2007: 161). Telli çalgılarda bir tele vurulduğunda, harmonik bakımından birçok frekansın duyulması sağlanmaktadır (Berg ve Stork, 2005: 75). Bu frekanslar, dalga boylarından kaynaklanmaktadır. Oluşan bu dalga boyları ise titreşime sokulan telden orta eşik ve üst eşiğe doğru yayılma eğilimi gösterir. Eşiklere iletilen titreşimin tekrar yansıması ile teller üzerinde Duran Dalga ismi verilen bir mod meydana

gelmektedir. Ortaya çıkan bu dalgaların her birine ise titreşim modu denilmektedir (Fletcher ve Rossing, 1991: 39). Sethares, bu dalgaları gergin telin doğal titreşim modları veya rezonans frekansları olarak nitelendirmektedir (Sethares, 2005: 17).

Bir çalgıda rezonans konusu ses oluşumundan sonra ortaya çıkan bir enerji olarak görülmekle birlikte frekansların eşit olması halinde, iki ortam arasındaki yüksek enerji aktarımının gerçekleştiği durum olarak da açıklanabilmektedir (Ziyagil, 2014: 49).

Çalgılarda Tını Üretimi

Çalışmada çalgıdan üretilen sesin isimlendirilmesinde "tını" kavramı kullanılmıştır. Literatürde çalgı eğitimi ile ilgili kaynaklarda çalgıdan üretilecek tınının önemli bir konu olduğu ve en temel kavramlardan bir tanesi olduğu işaret edilmektedir. Topcan'ın (2011) Moyse'dan aktardığına göre; çalgıda güzel bir tınının doğal ve fiziki yeteneğe bağlı olmadığını, bu tınıyı çıkarmanın belirli tekniklere bağlı olduğunu, çalışılarak elde edilebilir ve öğretilebilir olduğunu ifade etmektedir (s. 55). Genellikle çalgı eğitimine başlangıç aşamasında öncelikle üretilen tınıya odaklanılması gerektiği, nota eğitiminin ise sonraki aşamada verilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Yaylı çalgıda tını kavramını inceleyen Okay ve Kurtaslan'ın (2013) Berkley'den aktardığına göre ise; "tını üretimi farklı düzey ve oranlarda uygulanan, yayın teller üzerindeki baskısı, yayın hızı, tellerin ve yayın buluştuğu temas noktası gibi unsurların birleşmesinden doğan bir sonuçtur" şeklinde görüş bildirmektedir (s. 276). Bu görüşü destekleyen bir tutum sergileyen Flesch ile ilgili Okay ve Kurtaslan (2013), yayın tellerle birleştiği doğru noktanın tespiti, yay hareketinin süresi, yayın gürlük şiddeti ve pozisyonun tını üretiminde önemli kriterler olduğunu ileri sürmektedir (s. 276). Flüt eğitiminde güçlü bir tını elde edilmesi ile ilgili Yayla (2000), "Flüt eğitiminde ele alınacak olan ilk konular flütü çalma pozisyonunda doğru duruş ve tutuş, diyafram nefesini doğru ve istenilen nitelikte kullanma ve buna bağlı olarak güçlü bir tını elde edilmesidir" şeklinde görüş bildirmektedir (s. 11).

Yaylı çalgılarda tını üretimi için yayın kullanımının önemine dikkat çekilirken nefesli çalgılarda ise nefes kontrolü ve çalgının çalım pozisyonu öne çıkmaktadır. Bağlamada tını kavramı ile ilgili bölüme geçmeden önce bağlamanın yapısal özellikleri ile ilgili aşağıdaki temel bilgileri vermek yerinde olacaktır.

Bağlamanın Yapısal Özellikleri

Orta Asya müzik kültürünün uzantısı olarak görülen bağlama çalgısı asıl değişim ve gelişimini Anadolu topraklarında sağlamıştır. Medeniyetlerin beşiği olarak görülen Anadolu'da bağlama, bu kültürel zenginlik içinde geliştirilmiştir (Parlak, 2000: 62).

Anadolu'nun zengin kültürü içinde çeşitlenerek farklı boyutlar ve çalım tekniklerinde bir çalgı grubu olarak görülen bağlama ailesinde; Meydan sazı, Divan sazı, Çöğür, Bağlama, Bozuk, Aşık sazı, Karadüzen, Tanbura, Cura bağlama, Bulgarı, Bağlama curası, Tanbura curası olmak üzere on iki çalgı bulunmaktadır. Bu çalgılardan bazılarının ise günümüzde unutulmaya yüz tuttuğu bilinmektedir (Açın, 1994: 90).

Bağlama ailesindeki çalgılar yapısal açıdan; ses teknesi (gövde, tekne), ses tablası (kapak, göğüs), tuşe (klavye, sap), burguluk, burgular, tel takozu (alt eşik), köprüler (orta ve üst eşik), perdeler (ses ayraçları) olmak üzere sekiz bölümden oluşmaktadır (Güler, 2017: 18).

Ses teknesi (gövde, tekne): Bağlamanın teknesi genellikle armudi bir form özelliğine sahip olacak şekilde tasarlanmaktadır. Tekne; dut, kestane, gürgen ve ıhlamur gibi ağaçların oyularak yapılmasıyla birlikte, ağaçların dilim şeklinde kesilerek yine aynı formu koruyarak birbirine yapıştırılması suretiyle de yapılmaktadır. Ağaçtan oyulmak suretiyle yapılanlara "oyma tekne", dilim şeklinde yapıştırılarak yapılanlara ise "yaprak tekne" ismi verilmektedir.

Ses tablası (kapak, göğüs): Genellikle sık damarlı ağaçların 4-5 mm kalınlığında tahta şeklinde kesilmesi suretiyle elde edilir. Bu malzeme teknenin ön yüzeyine yapıştırıcısı ile monte edilir. Sık damarlı ve esnek olan ses tablaları telde üretilen titreşimin iletilmesinde son derece başarılıdır.

Tuşe (klavye, sap): Genellikle gergin telin gerilimine dayanıklı kelebek, ak meşe, gürgen gibi sert ağaçlardan tercih edilen ve teknenin uç kısmına yapıştırılmak suretiyle monte edilen perdelerin bağlandığı bölümdür.

Perde: Günümüzde misinadan yapılan, sap üzerine bağlanan, gerektiğinde hareket ettirilebilen ve icra şekline bağlı olarak 13'ten 40'a kadar sayıda olabilen ses ayraçlarıdır. Haşhaş (2013), bağlamada bulunan perdeler (ses ayraçları) ile ilgili "Bağlamanın tuşesi üzerine genellikle dörtlü sarmal bir halde bağlanan perdeler, tuşe üzerinde seslerin yerinin belirlenme görevini üstlenirler" şeklinde açıklama yapmıştır (Haşhaş, 2013: 15).

Tel: Günümüzde genellikle çelik veya pirinçten farklı çaplarda üretilen, çalgıdan sesin çıkmasını sağlayan bağlamada ikili ya da üçlü olarak bulunan materyaldir.

Burgular: Sapın uç kısmına açılan deliklere takılan ve ağaçtan yapılan burgular, telleri germeye yarar.

Tel takozu (alt eşik): Telleri tekneye bağlamak için dayanımı yüksek özellikli ağaçlardan veya manda boynuzu gibi hayvansal materyallerden özel bir formda yapılan ve tekneye yapıştırılmak suretiyle monte edilen bağlamanın bir parçasıdır.

Köprüler: Üst eşik ve orta eşik bağlamada tel boyunun sınırlarında yer alan kısımlardır. Bu köprülerden üst eşik burgulardan gelen tellerin sap üzerine eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarayan bir kısım iken orta eşik ise sap üzerinden gelen tellerin ses tablası üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte durmasını sağlayan kısımdır (Kaptan, 2007: 67).
Burgu: Alt eşik (tel takozu)'ten gelen tellerin takıldığı, dönme hareketi ile tellerin gerginleştirilerek akort işleminin yapıldığı ağaçtan yapılmış belirli forma sahip parçalardır.
Burguluk: Sapın uç kısmına monte edilen ve kullanılacak tel sayısı ile eşit miktarda burgunun takıldığı bölümdür.

Telli Çalgılarda Sesin Oluşum Süreci

Bağlamada kullanılan ağaçların niteliği ve kullanım şekli, teknik oranlar, telin kalitesi, yapımcının mesleki yeterliliği ve mızrabın yapısı gibi bileşenler çalgının sesini etkileyen unsurlardandır. Bağlamada sesin üretiminde rezonans önemli bir unsurdur. Aynı zamanda icracıya önemli avantajlar da sağlamaktadır. Bağlamanın teline mızrap darbesi sonucunda ortaya çıkan sesin uzun süreli tınlaması icrayı doğrudan etkilemektedir. Bu sebeplerden dolayı yapısal açıdan yumuşak, damarı sık ve çapraz kesimli ses tablasına (kapak) sahip rezonanslı bağlamaların seçilmesi bir hayli önem taşımaktadır.
Bağlamada sesin üretimi; gergin tele mızrap darbesi ile yapılan hareketin sonucunda ortaya çıkan titreşim enerjisinin orta eşik (köprü) vasıtasıyla ses tablasına (kapak) iletilmesi ile başlamaktadır. Ses tablasındaki titreşim, ses teknesinin içindeki boşlukta ses dalgalarının oluşmasına olanak sağlarken, ses dalgalarının ses teknesinin içindeki yüzeylere çarpmasıyla da birçok bileşenin bir araya gelmesinden oluşan bağlamanın bilinen sesi ortaya çıkmaktadır. Değirmenli (2014) telli çalgılarda sesin oluşumu ile ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır:

> "Düşük ve yüksek frekanslarda ses oluşum süreci birbirinden farklıdır. Düşük frekanslarda ses tablası sahip olduğu enerjinin bir kısmını, çalgının içindeki havaya ve gövdeye iletir. Oluşan ses, çalgının tüm yüzeylerinden ve ses deliğinden yayılır" (s. 28).

Yukarıda verilen bilgilerden yola çıkıldığında telli çalgılarda mızrap darbesine maruz kalan tel ilk olarak çalgıda orta eşiği (köprü) ve ses tablasını titreşime sokmakta, akabinde ise ses teknesinin içindeki hava ve teknenin kendisi de titreşime katılmaktadır. Bütün olarak bakıldığında elde edilen sesin çok büyük bir kısmı; ses tablası, ses teknesi ve ses deliğinden yayılırken bir kısmı da telden direkt olarak duyulmaktadır (Fletcher ve Rossing, 1991: 209).
Bağlamada sesin oluşumunu etkileyen en önemli etken ise icracı faktörüdür. İcracının mızrabı tutuş konumu ve açısı, mızrabın telle ilişkisi ve tele uygulanan kuvvet, mızrap hareket alanı ve bu alanın köprüye (orta eşik) olan mesafesi gibi unsurlar çalgıda üretilen tınıyı doğrudan etkilemektedir.

Bağlamada Tını Üretimine İlişkin Teknik Unsurlar

Ekici (2006)'ye göre, bağlamayı doğru ve temiz ses üretimiyle iyi şekilde icra etmek mümkündür. Doğru ve temiz ses üretilmesinin temelinde ise öncelikle mızrap tutan elin tekniğinin doğru bir şekilde yerleşmiş olması yatmaktadır. Bu yüzden tını üretme sürecinde mızrap vuruş bölgesi ve mızrabın vurma açısı bir hayli önem kazanmaktadır (s. 33).

Mızrabın konumu ve açısı

Bağlamadan tını elde etmede kullanılacak mızrabın niteliği önem arz etmektedir. Mızrap; orta sertlikte ve elastik yapıda olması tele uygulanacak kuvvetin iletiminde kolaylık sağlamaktadır. Mızrap, tele vuruş sırasında uygulanan kuvvetten sonra eski haline yani düz hale gelebilmesi elastik yapısıyla alakalı olup tekrarlanan vuruş hareketlerinde kolaylık sağlamaktadır. Mızrap tutuş şeklinde anatomik yapı önem kazanmaktadır. Bağlama icracıları, öğrenciler ve eğitimciler açısından bakıldığında kişisel mızrap tutuş şekillerinin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Bağlama öğretimine yönelik yazılan metotlarda farklı mızrap tutuş şekillerinin anlatıldığı ve görsellerinin verildiği tespit edilmiştir. Bu mızrap tutuş konumlarının her birisinde üretilen sesin farklı niteliğe sahip olacağı aşikardır. Bağlama eğitimi için yazılmış metotlar incelendiğinde mızrap tutan elin konumu ve mızrabın tutuş şekliyle ilgili ifadeler yer almaktadır. Yener (1987) mızrap tutan bileğin tamamen cansız, yumuşak ve kırık bir vaziyette, parmakların da işaret parmağına paralel olarak hafif içe kırık ve cansız, tezenenin (mızrap) başparmakla işaret parmağı arasında, sıkıştırılmadan, hafif bir şekilde tutulması gerektiğini ifade etmektedir (s. 12). Saçan (2006), mızrabın baş ve işaret parmaklarının etli kısımları ile tutulması gerektiğini belirtmiştir (s. 3). Altuğ (1999) ise mızrabın telle olan açısına vurgu yaparak, mızrabın tellere doğru hafif çapraz bir şekilde tutulmasının, daha iyi tını elde edilmesi açısından yararlı olduğunu ifade etmektedir (s. 8). Çiçekçioğlu (2006), mızrabın uzun tutulduğunda ses çıkarmanın güç olduğunu, kısa tutulduğunda ise mızrap tutan parmakların tele çarpabileceğini vurgulamıştır (s. 23).

Haşhaş (2013) çalışmasında, incelediği on dört bağlama metodunun büyük bir çoğunluğunda mızrap (tezene) tutuş öğretileri açısından yetersiz veya eksik olduğunu ifade etmiştir (s. 120).

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırma, bağlama icrasındaki mızrap kullanımının tını oluşumundaki etkilerini akustik açıdan analizler vasıtasıyla incelemeyi hedeflemektedir. Mızrap kullanımında farklı vuruş

bölgeleri ve farklı açılarla telin titreşime geçirilmesinde ortaya çıkan neden-sonuç ilişkisini test edilmesine yönelik yarı deneysel bir çalışma olarak tasarlanmıştır (Cresswell, 2003: 19).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bağlamada mızrabın tını oluşumuna etkilerini değerlendirmek için Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk müziği Devlet Konservatuarı'nda bulunan Çalgı Akustiği Laboratuvarında 12.02.2025 tarihinde ölçümler gerçekleştirilmiştir. Ölçümler esnasında laboratuvar ortamının ısı-nem düzeyi sabit tutulmuştur. Araştırmacı, ölçümler esnasında mızrap vuruş icralarını bizzat kendisi gerçekleştirmiştir. Ölçümlerde 2005 yılında imal edilmiş ve ses düzeyi yüksek 40 cm tekne boyuna sahip bir bağlama kullanılmıştır.

Bağlamada mızrap vuruş bölgelerinin seçiminde genellikle icralarda kullanılan üç bölge tercih edilmiştir. Tercih edilen vuruş bölgelerini tanımlamak için belirli kodlar verilmiştir. Bu kodlar aşağıda gösterilmektedir:

VB1: Vuruş Bölgesi 1, bağlamanın köprüsünden (eşikten) 6,4 cm uzaklıkta ve köprüden-tuşesin başlangıç yerine kadar olan mesafenin 1/5'i kadardır.

Fotoğraf 1. VB1'in görünüşü.

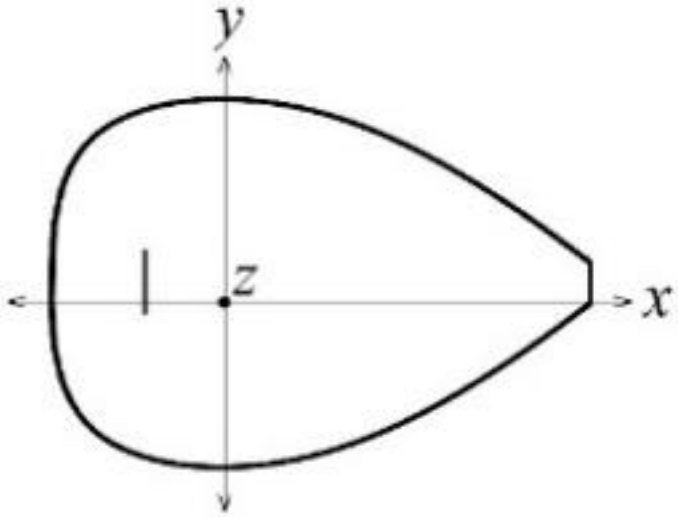
VB2: Vuruş Bölgesi 2, bağlamanın köprüsünden (eşikten) 10,7 cm uzaklıkta ve köprüden-tuşesin başlangıç yerine kadar olan mesafenin 1/3'ü kadardır.

Fotoğraf 2. VB2'nin görünüşü.

VB3: Vuruş Bölgesi 3, bağlamanın köprüsünden (eşikten) 16 cm uzaklıkta ve köprüden-tuşesin başlangıç yerine kadar olan mesafenin 1/2'i kadardır.

Fotoğraf 3. VB3'ün görünüşü.

Mızrabın vuruş açıları ile verileri toplamak için genellikle icralarda kullanılan yedi farklı mızrap açısı belirlenmiş ve bu mızrap açıları aşağıdaki gösterilen açı düzlemine göre oluşturulmuştur.



Şekil 1. Bağlamada mızrap açılarının gösterilmesine yönelik açı düzlemi.

x: yatay düzlem açısı

y: düşey düzlem açısı

z: mızrabın kendi ekseninde dönme açısı

Mızrap açıları; bulgular kısmında, MA şeklinde ifade edilmiş ve gösterilmiştir. Çalışma, bağlama icracılarının kullanıldığı yedi farklı mızrap açı konumu ile temellendirilmiştir. Mızrap vuruş açıları yaklaşık değerlerle bulunmuş ve uygulanmıştır. Mızrap vuruş açıları bağlamında her mızrap vuruş örneğine MA1, MA2, MA3 gibi kodlamalar yapılmıştır. Yedi farklı mızrap açısı için yapılan açıklamalar ve kodlar aşağıda sırasıyla verilmiştir. Akustik verilerin toplanmasında kullanılan mızrap konum ve açıları kayıt esnasında fotoğraf makinası ile tespit edilerek aşağıdaki görsellerde verilmiştir.

MA1: x=75°, y=90°, z= 0°

Fotoğraf 4. MA1'in çapraz ve üsten görünüşleri.

MA2: x=90°, y=90°, z= 0°

Fotoğraf 5. MA2'nin çapraz ve üstten görünüşleri.

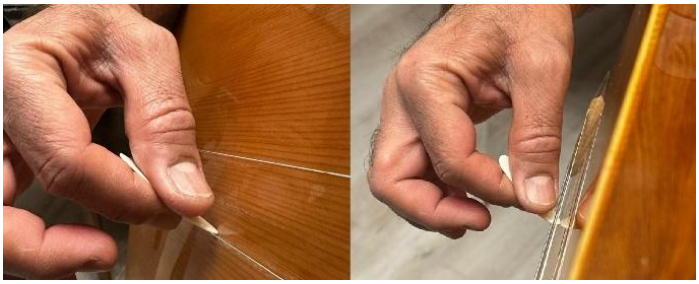
MA3: x=105°, y=90°, z= 0°

Fotoğraf 6. MA3'ün çapraz ve üstten görünüşleri.

MA4: x=45°, y=90°, z= 0°

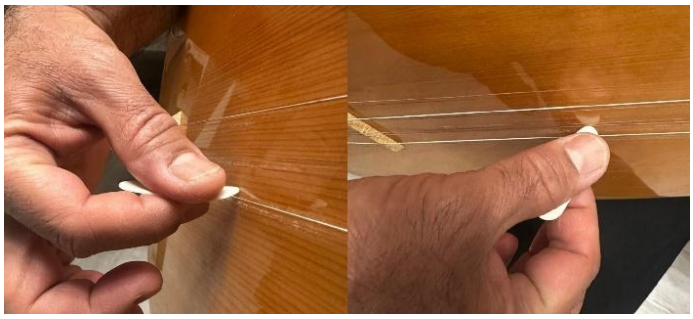
Fotoğraf 7. MA4'ün çapraz ve üstten görünüşleri.

MA5: x=75°, y=80°, z= 0°



Fotoğraf 8. MA5'in çapraz ve üstten görünüşleri.

MA6: x=75°, y=105°, z= 0°



Fotoğraf 9. MA6'nın çapraz ve üstten görünüşleri.

MA7: x=75°, y=90°, z= 45° (saat yönünün tersi yönde mızrap teli kesiyor)

Fotoğraf 10. MA7'nin çapraz ve üstten görünüşleri.

Mızrap vuruş bölgelerinde olduğu gibi farklı mızrap açılarıyla birlikte meydana gelebilecek tını oluşumlarını tespit etmek amacıyla 40 saniyelik süre zarfında ortalama yirmi adet mızrap vuruşu yapılarak veriler toplanmıştır.

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde Fourier dönüşümünden yararlanılmıştır. Fourier dönüşümünde, frekans alanında tanımlı (W) ile zaman alanında tanımlı $f(t)$ fonksiyon arasında bir dönüşüm sağlanmaktadır. Deneysel bir çalışma olan bu araştırmada Fourier dönüşümün bir uygulaması olan FFT (Fast Fourier Transform) analizinden yararlanılmış ve bu sayede verilerin hesaplanması sürelerini de oldukça kısaltmıştır (Kammler, 2000). Aynı zamanda çalışmada ses verilerinin frekans spektrumları ise Bruel & Kjaer Pulse Access FFT analizörü ile elde edilmiştir.

Hızlı Fourier Dönüşümü (FFT) analizörü, belirli zaman aralıklarında ölçüm almakta ve toplanan tüm değerlerin ortalamasını hesaplamaktadır. Bu sayede ölçüm sonuçları frekans bandında ortalama eğri ile sunulabilmektedir. Değirmenli'nin (2018) Buen'den aktardığına göre, 1/3 oktav bant analizi ile insanın duyum mekanizmasıyla uyumlu bir analiz sağlamakla birlikte enstrüman sesinin insan kulağıyla algılanma durumu ile ilgili bilgiler sunmaktadır (s. 54).

Analizlerde kullanılan bağlamanın alt boş teli diyapazona göre si (123,5 Hz) sesine çekilmiş, belirlenen mızrap vuruş bölgeleri ve mızrap vuruş açıları ile ilgili ölçümler yapılmış sonrasında ise analizler tını açısından karşılaştırılmıştır.

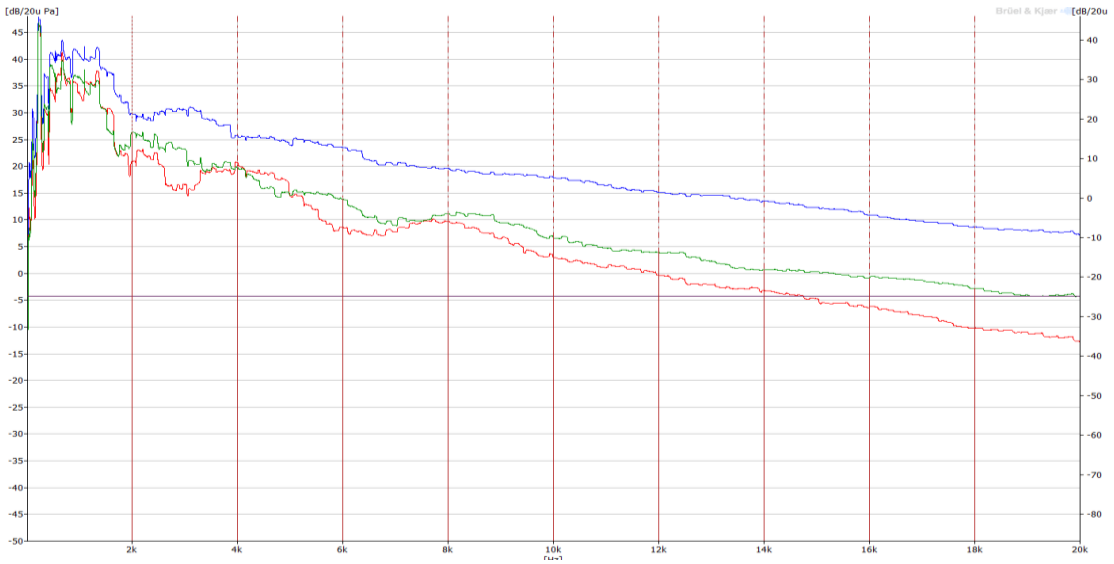
Kayıtlarda ise yüksek hassasiyete sahip B&K 4189-A-021 ölçüm mikrofonu kullanılmıştır. Bu mikrofon, ses ve basınç seviyesi ölçmektedir. Bu mikrofonlar, geniş dinamik aralığı ile frekans cevap eğrilerinin minimal hata payına sahip olduklarından dolayı doğrudan oluşan ses basıncını direkt olarak ölçebilmekte ve geniş bir frekans bandındaki tüm sesleri eşit oranda yanıtlayabilmektedirler.

Verilerin toplanmasında kullanılan B&K 7781-N6 Pulse Access FFT yazılımı, elde edilen verilerin bilgisayar ortamına aktarılması ve FFT mertebe analizlerine olanak sağlamıştır.

BULGULAR

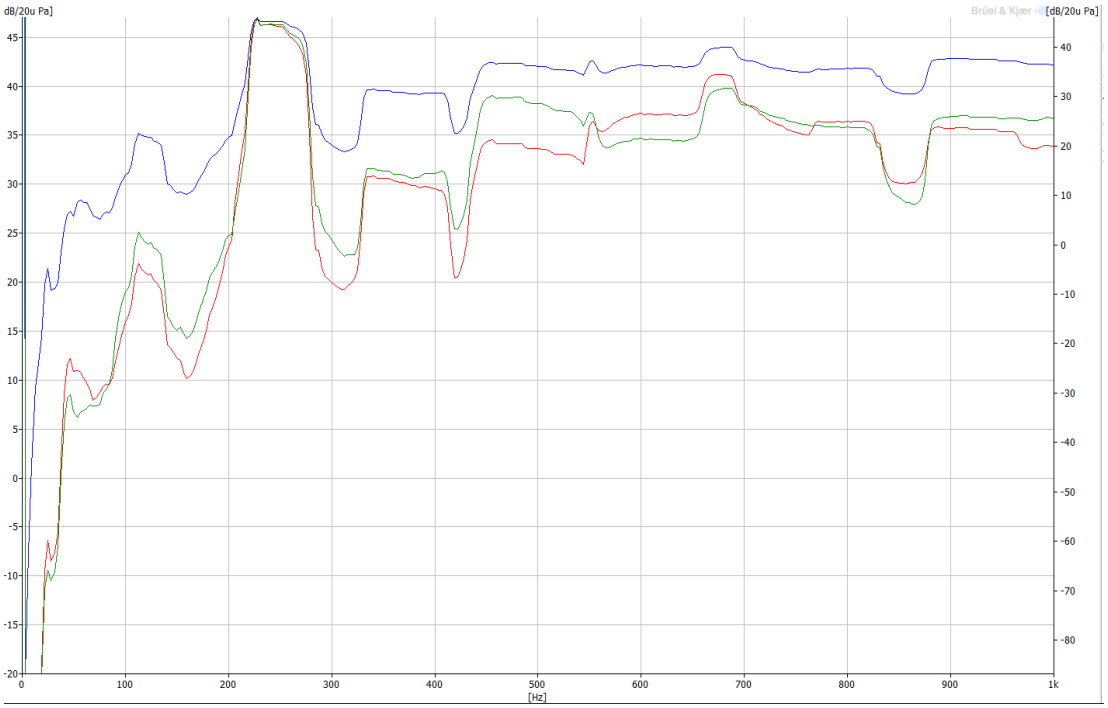
Mızrap Vuruş Bölgesinin Tını Üretimindeki Etkisi Nasıldır? Alt Problemine Ait Bulgular

Bağlamada üç farklı vuruş yeri ile gerçekleştirilen uzun dönem ses spektrumlarından 1/3 oktav bant düzenlenmesi ve dB (A) dönüşümü yapılarak elde edilen grafikler incelenmiştir. Grafikte hem geniş frekans aralığı yani 0-20 khz hem de daha detaylı harmonik bölgeyi gösteren 0-1 khz arası incelenmiştir. Aşağıda verilen şekil 2'de kırmızı renk ile gösterilen grafik "VB1" kodu ile belirtilen "vuruş bölgesi 1", mavi renk ile gösterilen grafik "VB2" kodu ile belirtilen "vuruş bölgesi 2" ve yeşil renk ile gösterilen grafik ise "VB3" kodu ile belirtilen "vuruş bölgesi 3" uzun dönem ses spektrumlarını temsil etmektedir. Bağlamanın üç farklı vuruş bölgesinden elde edilen verilerin geniş frekans aralığı olan 0-20 khz spektrumları aşağıda verilen şekil 2'de gösterilmektedir.



Şekil 2. Mızrap vuruş yerlerinin (0-20 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

Yukarıdaki grafikten anlaşıldığı üzere VB2 (vuruş bölgesi 2)'nin diğerlerine göre daha yüksek frekans oluşturduğu görülmüştür. Aşağıdaki şekilde de vuruş bölgesinden elde edilen verilerin dar frekans aralığı olan 0-10 khz spektrumları gösterilmiştir.

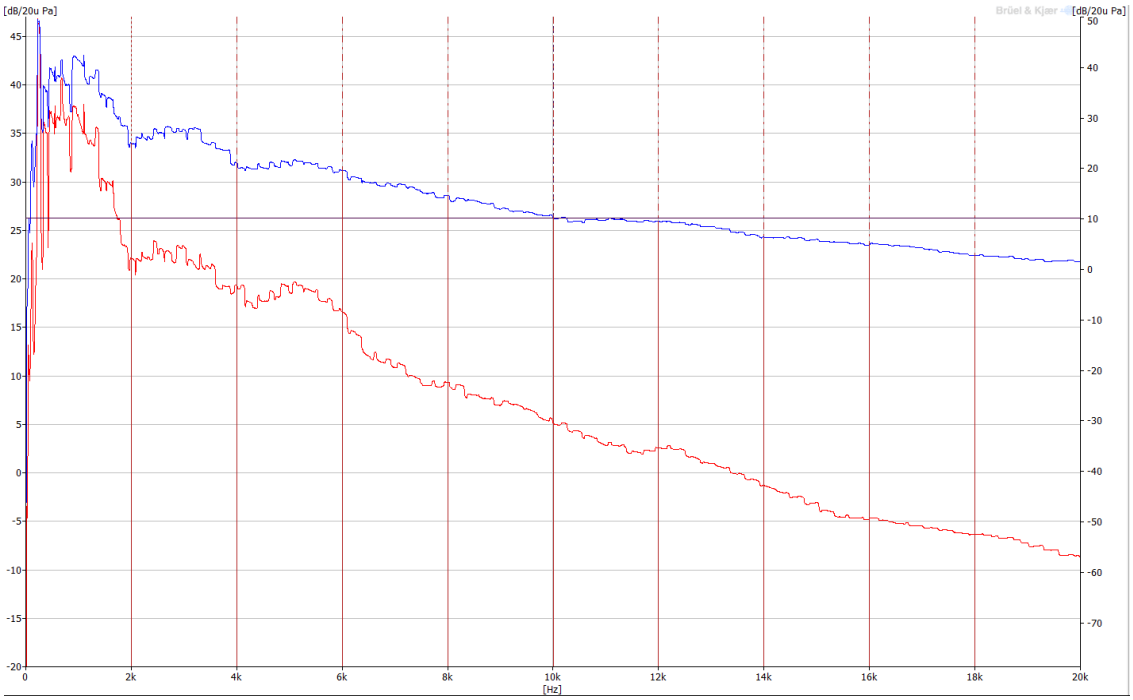


Şekil 3. Mızrap vuruş yerlerinin (0-1 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

Yukarıdaki şekillerde verilen grafiklerde mavi ile gösterilen VB2, açık bir şekilde VB1 ve VB3 gibi eşiğe en yakın ve en uzak vuruş yerlerinden daha farklı ve yüksek düzeyde tüm frekans bandında ses oluşturduğu görülmüştür. Bu, geleneksel vuruş açısına en yakın olan VB2'nin ideal olarak belirlenmesinde akustik olarak da artılarının olduğunu göstermektedir.

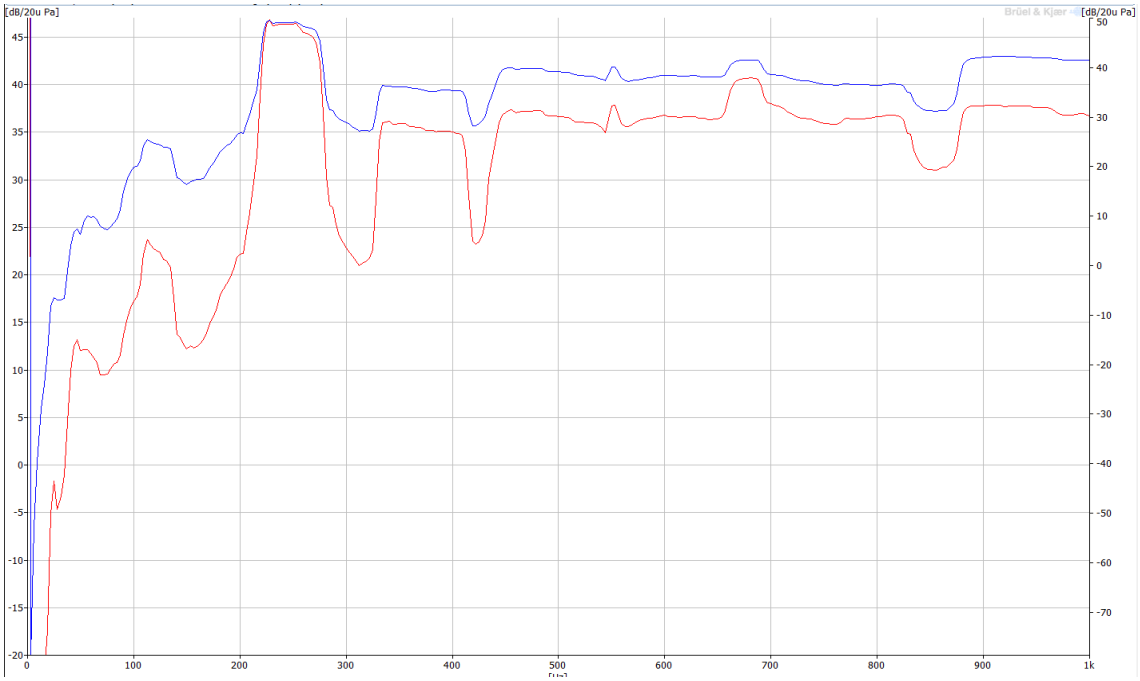
Mızrap Vuruş Açısının Tını Üretimindeki Etkisi Nasıldır? Alt Problemine Ait Bulgular

Çalışmada yedi farklı mızrap vuruş açısı kullanılarak veriler kaydedilmiş ve analizleri yapılmıştır. Öncelikle "MA1" kodu ile gösterilen (x=75°, y=90°, z= 0°) mızrap vuruşu ile "MA7" kodu ile gösterilen (x=75°, y=90°, z= 45°) mızrap vuruşları karşılaştırılmıştır. Bu mızrap açılarından MA1 mızrabın enine olan yüzeyi telle z=0°, MA7 ise telle z=45° temas etmektedir. Bu mızrap vuruşlarının grafik eğrileri 0.20 kHz geniş ve 0.1 kHz daha dar bantta incelenmiştir. Aşağıda verilen şekil 4'teki grafikte MA1 vuruşu kırmızı, MA7 vuruşu ise mavi renk ile gösterilmiştir. Bu iki mızrap vuruş açısından elde edilen verilerin geniş frekans aralığı olan 0-20 khz spektrumları aşağıdaki şekil 4'te gösterilmiştir.



Şekil 4. MA1 ve MA7 mızrap vuruş açılarının (0-20 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

Yukarıda belirtilen vuruş açılarıyla elde edilen verilerin dar frekans aralığı olan 0-1 khz spektrumları aşağıda gösterilmiştir.



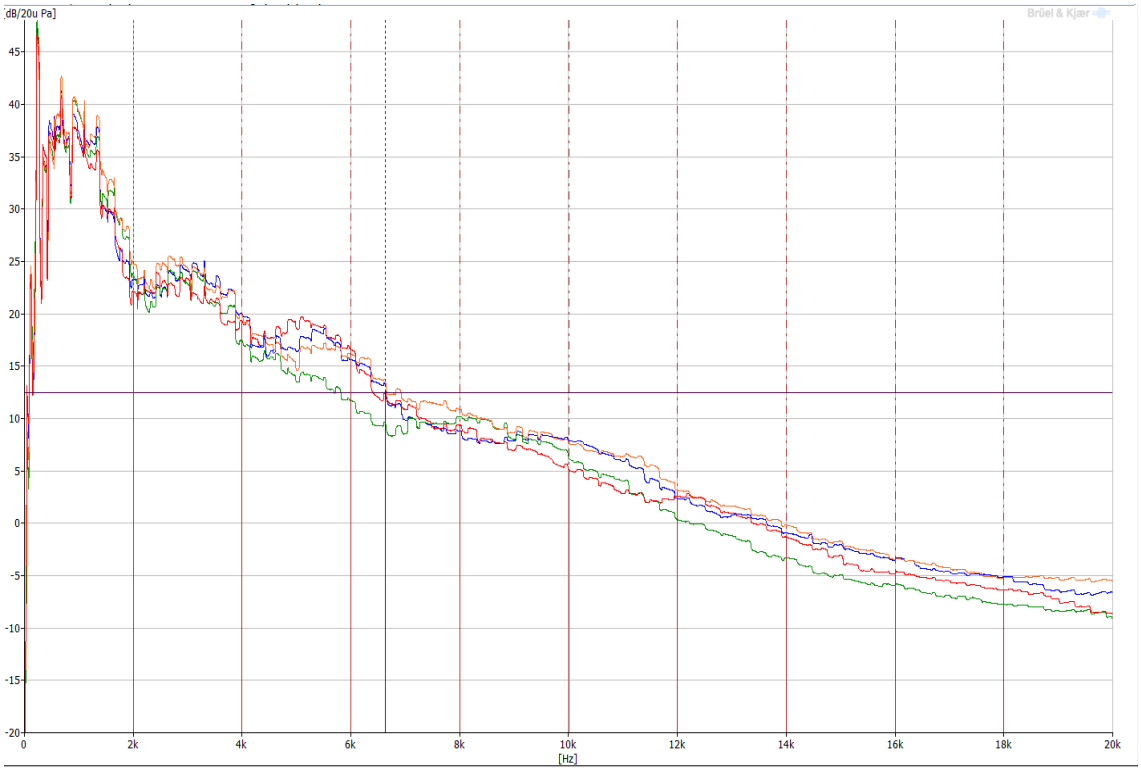
Şekil 5. MA1 ve MA7 mızrap vuruş açılarının (0-1 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

Yukarıdaki şekillerde gösterilen grafiklerden de anlaşılacağı üzere MA7 mızrabın teli 45° kesme şeklinde yapılan vuruşun tüm frekans aralığında oldukça yüksek seyrettiği görülmüştür. Bu tarz bir mızrap vuruşunun genel ses sahasının tamamında yüksek ses şiddetinde farklılaşmış bir tınıya sahip olacağı anlamını taşımaktadır. Bu açıdan verilen analiz sonucu

değerlendirildiğinde bu açıyla yapılan bir mızrap vuruşunun güçlü bir etki yaratacağı öngörülmektedir.

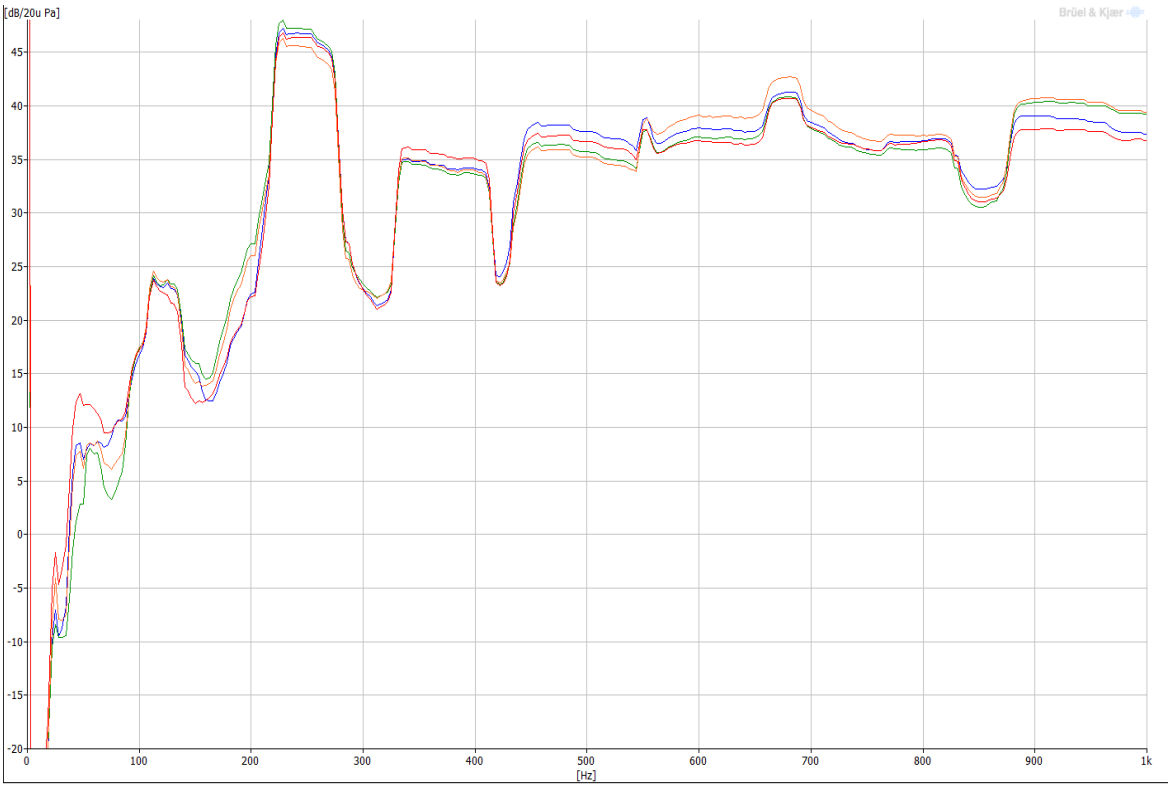
MA1 (x=75°, y=90°, z= 0°), MA2 (x=90°, y=90°, z= 0°), MA3 (x=115°, y=90°, z= 0°), MA4 (x=60°, y=90°, z= 0°) kodlarıyla verilen mızrap vuruş şekillerinde mızrap kendi dönüş açısında telle 0°'lik (yatay) bir açı sağlamaktadır. Yani mızrabın enine olan yüzeyinin tamamı tele temas etmektedir. Bu yüzden yukarıda belirtilen dört mızrap vuruş şekli kaydedilen verilerin analizi aynı şekil içerisinde farklı renk grafiklerle gösterilerek geniş ve dar bantta incelenmiştir. MA1 vuruşu kırmızı, MA2 vuruşu mavi, MA3 vuruşu yeşil ve MA4 vuruşu turuncu renkte grafikleri verilmiştir.

Aşağıdaki şekil 6'da MA1, MA2, MA3 ve MA4 mızrap vuruş açılarıyla kaydedilen verilerin geniş frekans aralığı olan 0-20 khz spektrumları aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 6. MA1, MA2, MA3 ve MA4 mızrap vuruş açılarının (0-20 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

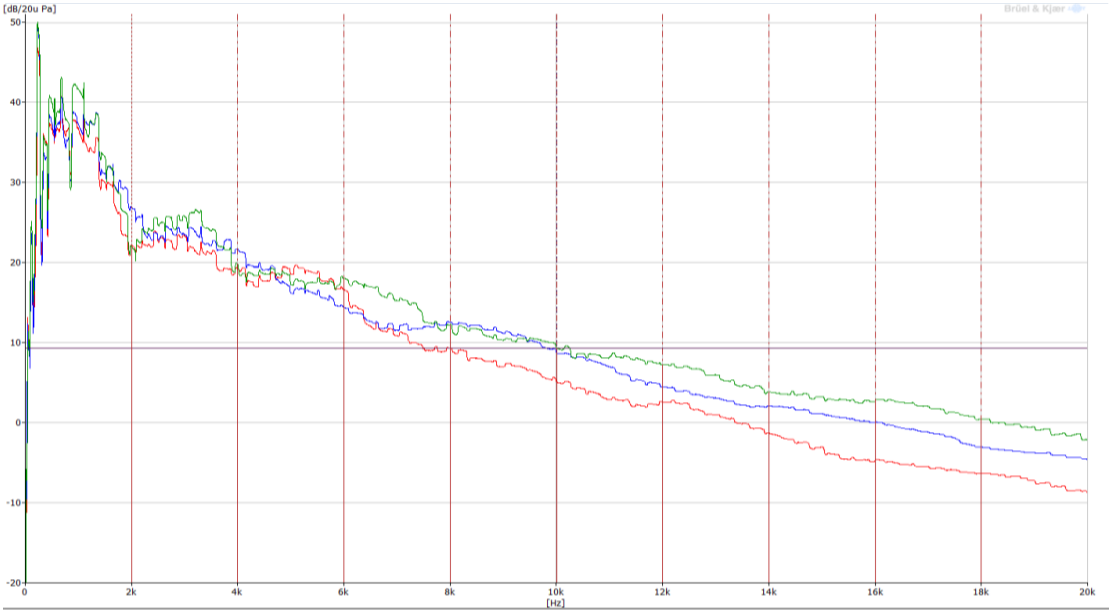
Yukarıda belirtilen dört farklı mızrap vuruş şekli ile gerçekleştirilen kayıtların dar frekans aralığı olan 0-1 khz spektrumları aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 7. MA1, MA2, MA3 ve MA4 mızrap vuruş açılarının (0-1 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

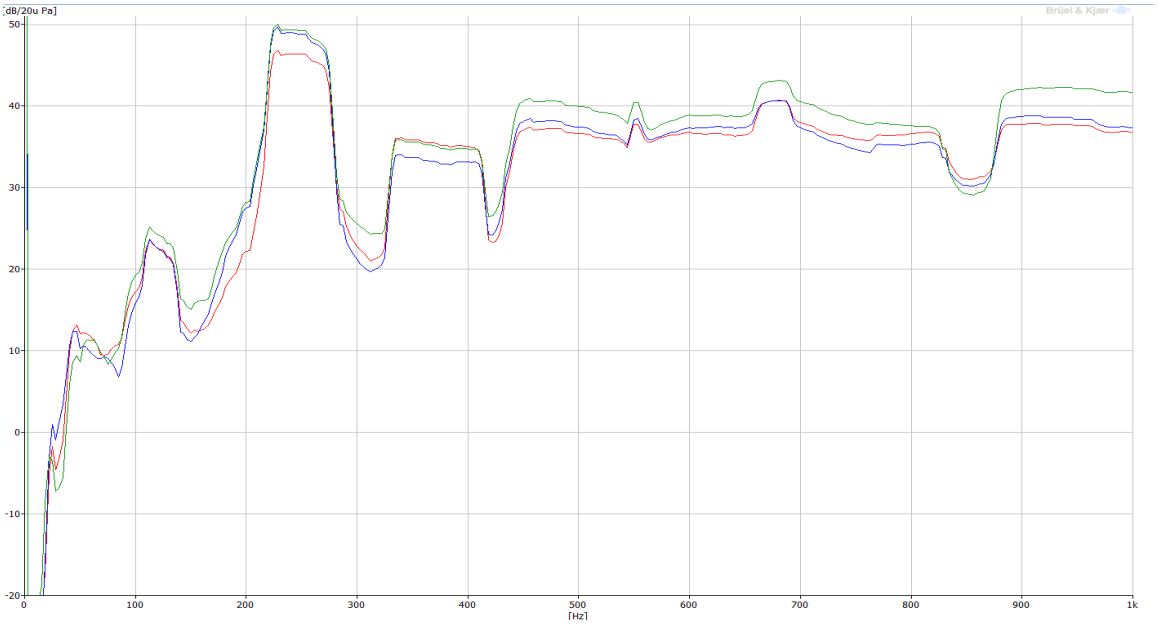
Burada verilen grafikler farklı açılarda farklı ses frekanslarında farklı seslerin oluştuğunu ve bu bağlamada tınısal bir farklılığın oluşacağını göstermekle birlikte diğer mızrap vuruşlarına göre yine de birbirlerine daha yakın grafikler vermektedir. Bu haliyle tını değişikliği anlamında merkez bir tınıyı sabit tutarak bu merkez etrafında çeşitlendirilmesi konusunda bu açıların denenebileceği görülmektedir.

Bu bölümde MA1 (x=75°, y=90°, z= 0°), MA5 (x=75°, y=80°, z= 0°) ve MA6 (x=75°, y=110°, z= 0°) üç farklı mızrap açısı ile kaydedilen veriler karşılaştırılmıştır. Belirtilen mızrap açılarında ortak olan mızrabın enine olan kısmının telle 0° ile temas eden bir açı oluşturmasıdır. X ve y açı düzlemlerinde ise farklı değerlere sahip durumdadırlar. Şekilde gösterilen grafikte MA1 kırmızı, MA5 mavi, MA6 ise yeşil renkle belirtilmiştir. Bahsi geçen üç mızrap vuruş açılarıyla kaydedilen verilerin geniş frekans aralığı olan 0-20 khz spektrumları aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 8. MA1, MA5 ve MA6 mızrap vuruş açılarının (0-20 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

Yukarıda belirtilen üç farklı mızrap vuruş şekli ile gerçekleştirilen kayıtların dar frekans aralığı olan 0-1 khz spektrumları aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 9. MA1, MA5 ve MA6 mızrap vuruş açılarının (0-1 khz) 1/3 oktav bandı tını analizi.

Burada elde edilen sonuçlarda 90° ile diğer açılar arasında belirli farklar ortaya çıkmıştır. Özellikle açı değişikliklerinin yüksek frekans bölgelerinde farklılaşmaya sebep olduğu görülmüştür. Aynı zamanda 1 khz bölgesinde de bu farklılaşma açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu arada oluşan veri farkının mızrap yatay açısından daha yüksek olması özellikle farklı seslerin elde edilmesinde kullanabilecek bir mızrap tekniği olabileceğini göz önüne sermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada bağlamada icralarında kullanılan üç farklı mızrap vuruş bölgesi ve yedi farklı mızrap vuruş açısında tınıda meydana gelen değişimler akustik açıdan incelenmiş ve karşılaştırmalı olarak analizleri yapılmıştır. Analizlerde geniş frekans aralığı 0-20 khz ve daha detaylı harmonik bölgeyi gösteren 0-1 khz arası incelenmiştir. Çalışmada alt problemlere dair elde edilen bulgular ışığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Mızrap vuruş bölgesinin tını üretimindeki etkisi nasıldır? alt problemine ait bulgulara göre; Bağlamada ölçümü yapılan üç vuruş bölgesinden, geleneksel anlamda yaygın olarak kullanılan VB2 (Mızrap vuruş bölgesi 2)'nin diğer vuruş bölgelerine göre tüm frekans bandında daha farklı ve yüksek düzeyde ses oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

2. Mızrap vuruş açısının tını üretimindeki etkisi nasıldır? alt problemine ait bulgular göre; çalışmada yedi farklı mızrap vuruş açılarındaki tını değişimlerini tespit etmek için VB2 bölgesinden veriler toplanmış karşılaştırılmıştır. İlk olarak mızrabın tele x=0° ile temas ettiği MA1 ile x=45° ile teli kesen şekilde temas ettiği mızrap vuruşları karşılaştırılmış ve MA7'nin tüm frekans aralığında yüksek değerlerde seyrettiği tespit edilmiştir. İkinci olarak "x" açıları farklı olan MA1, MA2, MA3, MA4 karşılaştırılmış ve frekans değerlerinin birbirine yakın olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü olarak "x" (75°) açıları aynı, "y" ve "z" açı değerleri farklı olan üç mızrap vuruşu (MA1, MA5, MA6) karşılaştırılmış, ölçümlerde tüm frekans bölgelerinde MA6'nın diğer iki mızrap vuruşuna göre daha yüksek değere sahip olduğu görülmüştür. Tüm akustik analizleri karşılaştırıldığında ise MA6 ve MA7'nin diğerlerinden daha yüksek frekans değerlerinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada elde edilen veriler ışığında icracıların bağlamada mızrap vuruş bölgeleri ve mızrap vuruş açıları ile ilgili analiz sonuçlarını göz önünde bulundurarak fiziki özelliklerine uygun bir şekilde kendi tekniklerini oluşturması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Açın, C. (1994). *Enstruman bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.

Altuğ, N. (1997). Müzik eğitiminde metot ve yöntem. *1. Türk Müziği Sempozyumu*, Balıkesir: Taner Ofset.

Altuğ, N. (1999). *Uygulamalı temel bağlama eğitimi*. İzmir: Anadolu Matbaası.

Berg, R. ve Stork, D. (2005). *The physics of sound.* San Francisco: Pearson Education Inc.

Cresswell, J. W. (2003). Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches. *Research Design*, *10*(08941939.2012), 723954.

Çiçekçioğlu, Ü. (2006). *Kısa sap bağlama (çöğür) metodu*. İzmir: Deniz Matbaacılık.

Değirmenli, E. (2014). *Akustik ölçüm teknikleri kullanılarak üretilen ud ses tablasının titreşim özelliklerinin kontrolü üzerine yeni bir yöntem önerisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Değirmenli, E. (2018). *Türk müziği çalgılarından Udda ses oluşumunun incelenmesi ve telli çalgıların ses karakteri açısından tasarımlarının belirlenmesine dair yöntem önerisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Ekici, S. (2006). *Bağlama eğitimi yöntem ve teknikleri*. Ankara: Denizyıldızı Matbaacılık.

Fletcher, N. H. ve Rossing, T. D. (1991). *The physics of musical ınstruments*. New York: Springer Verlag.

Güler, E. (2017). *Uzun sap bağlama ve tanburun organolojik ve icra özellikleri açısından karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Haşhaş, S. (2013). *Bağlama eğitiminde, bağlama tutuş, mızrap (tezene) tutuş-vuruş yönlerinin yeri ve önemi üzerine bir inceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Kammler, D. W. (2000). *A first course in fourier analysis*. USA: Cambridge Prentice Hall.

Kaptan, Z. (2007). *Ülkemizde bağlama ve klasik gitarın sanatsal ve öğretsel süreçler açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

Okay, H. H. ve Kurtaslan, Z. (2013). Keman ve viyolada ton üretimi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, *2*(1), 274-283.

Önen, U. (2007). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (Şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Pasinlioğlu, T. ve Pasinlioğlu, K. (2016). *Ses uygulamalarında efekt ve sinyal işlemciler*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Saçan, M. (2006). *Bağlama öğrenim ve eğitim metodu*. İzmir: Senfoni Müzik Evi.

Topcan, T. (2011). *Flüt eğitiminde Marcel Moyse'a ait? De La Sonorite? adlı metodun içeriği ve çalışma yöntemleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

Yayla, A. (2000). *Güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı flüt eğitiminde öğrencilerin psikomotor alan hedef ve davranışlara ulaşma düzeyleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.

Yener, S. (1987). *Bağlama öğretim metodu-III*. Trabzon: Kuzey Gazetecilik Matbaacılık ve Ambalaj Sanayii A. Ş.

Zeren, A. (2009). *Müzik fiziği*. (4. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ziyagil, H. E. (2014). *İleri teknik ve uygulamalarla anlatımlı-görüntülü ud metodu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

EXTENDED ABSTRACT

Baglama, one of the basic instruments of Turkish folk music in ancient Anatolian lands, is a traditional stringed instrument that is thought to be derived from the kopuz and has different lengths and forms in a wide geography, with a three-row string arrangement and a sound width of two and a half octaves and is widely played with a plectrum today. The sound on the baglama is created by the vibration of the string through the plectrum first spreading to the body and then to all parts. The quality of the sound produced on the baglama is directly related to the way of using the plectrum. Variations in striking zone and angle of the plectrum lead to some changes in terms of the timbre produced from the baglama. Obtaining a good sound from the baglama is a common desire of all performers. However, since the performers adopt different striking zones and striking angles on the baglama, there are differences in the timbres they produce. In this respect, this study aims to examine the effects of the striking zones and striking angles on the timbre from an acoustic perspective. When the literature was reviewed, no similar study was found in which the effects of plectrum stroke types on the sound were examined using long-term sound spectrum and detailed measurement techniques. This study is significant as it is the first on this subject, as it reveals the diversity in the use of the plectrum in baglama through acoustic analysis and provides guidance for the performers on the use of the plectrum. To evaluate the effects of the plectrum on timbre formation in baglama, measurements were carried out in the Instrument Acoustics Laboratory at Ankara Hacı Bayram Veli University Turkish Music State Conservatory. The temperature-humidity level of the laboratory environment was kept constant during the measurements. A Tanbura baglama manufactured in 2005 that had a good sound quality and a body length of 40 cm. was used in the measurements. In the selection of the plectrum stroke zones on the baglama, three regions generally used in performances were preferred. The regions selected for the plectrum stroke were determined by dividing the distance from the bridge (threshold) of the baglama to the starting point of the fingerboard in line with a certain ratio. Accordingly, VB1 (striking zone 1) is 6,4 cm from the bridge (threshold) and 1/5 of the bridge-to-fingerboard distance, VB2 (striking zone 2) is 10,7 cm from the bridge (threshold) and 1/3 of the bridge-to- fingerboard distance, VB3 (striking zone 3) is 16 cm from the bridge (threshold) and 1/2 of the bridge-to-fingerboard distance. In

the study, seven different plectrum striking angles commonly used in baglama performance were determined. An angle plane was used to show these striking angles. In this angle plane, “x” is the horizontal angle, “y” is the vertical angle, and “z” is the angle of rotation of the plectrum around its own axis. These plectrum angles were expressed as approximate values. A highly sensitive B&K 4189-A-021 measurement microphone was used to record the data. With this microphone, sound and pressure levels were measured. In order to determine the plectrum striking zones and timbre formations that may occur with different plectrum angles, data were collected by making an average of twenty plectrum strikes over a period of 40 seconds. Fourier transform was used to evaluate the data obtained in the study. The obtained sounds were compared using 1/3 octave band and harmonic analysis techniques. As a result of the striking zone comparisons, it was determined that VB2 produces a different and higher-level sound in the entire frequency band compared to the other striking zone. Therefore, data was collected from VB2 (striking zone 2) to determine the timbre changes occurring at seven different plectrum striking angles and compared according to certain themes. Firstly, MA1, where the plectrum contacts the string at x=0°, was compared with MA7, where the plectrum contacts the string at x=45°, as if cutting the string, and it was found that MA7 has high values in the entire frequency range. Secondly, four plectrum strokes (MA1, MA2, MA3, MA4) with different “x” angles and the same “y” (90°) and “z” (0°) angles were compared, and it was found that they produced similar values in the entire frequency range. Thirdly, three plectrum strokes (MA1, MA5, MA6) with the same “x” (75°) angles but different “y” and “z” angles were compared, and it was observed that MA6 had higher values than the other two plectrum strokes in all frequency regions. When all acoustic analyses were compared, it was concluded that MA6 and MA7 had higher frequency values than the others. In the light of the data obtained in the study, it is recommended that the performers create their own techniques in accordance with their physical characteristics by considering the plectrum striking zones and plectrum striking angles as well as the results of the analysis.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 20.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1649524
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

FÜTÜRİST ESTETİĞİN OPERA FORMUNDAKİ İFADESİ: GÜNEŞE KARŞI ZAFER

NARİN, Simge[1]

ÖZ

Felippo Marinetti'nin 1909'da kaleme almış olduğu manifestosuyla İtalya'dan başlayarak büyüyen Fütürizm hareketi, İtalya sınırlarını aşmış ve birçok ülkeye yayılmıştır. Hız, makineleşme ve dinamizm tavrından hareketle gelenekselliğe karşı radikal bir tutum sergileyen Fütürizm akımının yankılandığı ülkelerden biri de Rusya olmuştur. Dönemin sanat ortamında Fütürist hareket, bir sanat akımı olmanın ötesinde, başka estetik ideolojilerin şekillenmesine de zemin hazırlamıştır. "Güneşe Karşı Zafer" adlı eser; Fütürizm hareketinin Rusya'daki temsilcilerinden olan Rus Avangart sanatçıları Mikhail Matyushin, Aleksei Kruchonykh, Viktor Khlebnikov ve Kazimir Malevich'in kolektif yaratımıyla oluşmuş, 1913 yılında sahnelenmiş ilk Fütürist operadır. Bu eser, dönemin Fütürizm çerçevesinde müzik, edebiyat, resim ve sahne sanatları alanında Avangart sanatları bir araya getiren çok disiplinli bir yapıya sahiptir. Bu çalışma; alışılmış kalıpları yıkmaya çalışan Süprematist sahne tasarımları ve literatürde tanımlandığı şekliyle "mantığın ötesinde bir

[1] Dr. Öğretim Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü, n.simge@gmail.com , https://orcid.org/0000-0001-6114-1278.

dil" olan Zaum diliyle yazılmış librettoya sahip, geleneksel tonal yapılardan bağımsız bir müzik kullanımı ile sahnelenen "Güneşe Karşı Zafer" isimli eseri incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Güneşe Karşı Zafer, opera, fütürizm, fütürist opera, fütürist müzik.

THE EXPRESSION OF FUTURISTIC AESTHETICS IN OPERATIC FORM: VICTORY OVER THE SUN

ABSTRACT

Starting in Italy with Felippo Marinetti's manifesto written in 1909, the growing Futurism movement went beyond the borders of Italy and spread to many countries. Russia was one of the countries where the Futurism movement, which exhibited a radical attitude towards traditionalism with its attitude of speed, mechanization and dynamism, was echoed. In the art environment of the period, the Futurist movement, beyond being an art movement, prepared the ground for the shaping of other aesthetic ideologies. "Victory Over the Sun" is considered to be the first Futurist opera staged in 1913, the collective creation of Russian avant-garde artists Mikhail Matyushin, Aleksei Kruchonykh, Viktor Khlebnikov and Kazimir Malevich, who were among the representatives of the Futurism movement in Russia. This work contains a multidisciplinary structure that brings together Avant-garde arts in music, literature, stage and painting within the framework of Futurism of the period. This study examines "Victory Over the Sun", which was staged with Suprematist stage designs that try to break the conventional molds and a libretto written in the language of Zaum, a language beyond logic as defined in the literature, with the use of Avant-garde music independent of traditional tonal structures.

Keywords: Victory Over The Sun, opera, futurism, futurist music, futurist opera.

GİRİŞ

İnsan ve toplumların yüzyıllar boyunca doğa ve kendi benzerleriyle diyalog kurma, duyma ve kendini duyurma aracı olan sanat, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelenekten ve toplumdan kopmaya yönelik bir atılım içerisine girmiş ve böylece kişi, doğa ve toplum ilişkileri küçümsenemeyecek ölçüde değişmiştir. Bu koşullarda kendiliğinden, sanatın ne olduğu ve olabileceği sorunu ortaya çıkmıştır. Bu sorunun yanıtı sanatçılara ve sanatı anlamaya çalışan kişilere göre değişik olmaktadır (Kınay, 1993: 282). Tarihsel süreç boyunca toplulukları etkileyen

olaylar ya da gelişmeler, toplumların değerlerini değiştirip belleklerinde derin izler bırakmıştır. Estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçen sanat, toplumsal değişimlerin de yansıması olmuştur. İnsanoğlunun merak duygusu ve sorgulama isteği, anlam arayışı hatta zaman zaman anlamsızlığın dahi sanat yoluyla bile sorgulanıyor olması süreç içerisinde sanat akımlarının ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Sanayi Devrimi sonrası 20. yüzyılın başlarında küresel ölçekte yaşanan modernleşme ile birlikte, mevcut olan estetik kurallar dönüşmeye başlamış ve sanatçıların kendilerini ifade ediş biçimleri de değişime uğramıştır. Bu değişimin diğer sanat dallarında olduğu gibi performans sanatlarında da kendini gösterdiği bilinmektedir.

Teknoloji çağının modern sanatı, yüzyıllar boyunca edinilmiş olan görüş alışkanlıklarının tersine bir anlayıştır. Eski eserlerin estetiğinde direnenleri ve eşyaların somut görünüşlerinde sanat eserine giden yolu benimseyenleri bu sanat öfkelendirmiş ve tatmin etmemiştir (Turani, 2010: 555).

20. yüzyıl performans sanatının tarihi, yerleşik sanat biçimlerinin sınırlamalarından rahatsız olan ve sanatlarını doğrudan halka sunmaya kararlı sanatçılar tarafından icra edilen, sonsuz değişkenlere sahip açık uçlu bir mecranın tarihidir (Goldberg, 2011: 215). Bu dönemde ortaya çıkmış ve sanat tarihinde kalıcı izler bırakmış olan sanat hareketlerinden biri de Fütürizmdir.

İtalya'da doğan ve 20. yüzyıl başlarında şekillenen Fütürist hareket, makinenin dinamizmini, hızını, enerjisini, gücünü ayrıca modern yaşamın dönüşümünü ve huzursuzluğunu ön plana çıkaran bir anlayışı benimsemiştir. Fütürizm hareketi İtalyan şair Felippo Marinetti'nin öncülüğünde başlamıştır.

Hukuk eğitimi gören ama şiire ve sanata yönelen, yüzyıl başında Milano'da ve Paris'te yaşayan Simgeci şiirler yazan Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa'nın en çok satan gazetelerinden Le Figaro'nun baş sayfasında yayımlanan "Fütürizm Manifestosu"yla 20. yüzyılın başlıca akımlarından biri olan Fütürizm'in resmen hayata geçirilmesine öncülük etmiştir. Marinetti'nin manifestosu, bir tür çağrıdır (Antmen, 2021: 65). İtalya'da Marinetti'nin başlatmış olduğu Fütürizm hareketi, dönemin çoğu sanatçısını etkilemiş ve bu harekete dair birden fazla manifesto yazılmıştır.

1909'da başlayan İtalyan Avangart sanat hareketi, modern dünyanın dinamizmini yücelten bir harekettir; edebi bir kökene sahip olmakla birlikte, heykel, mimari, müzik, sinema ve fotoğrafçılığını da kapsamaktadır. En önemli temsilcilerinin çoğu ressamlardır. Birinci Dünya Savaşı, hareketin hayati bir güç olarak sona ermesine yol açmıştır ancak İtalya'da 1930'lara kadar

etkisi olmuş ve özellikle Rusya başta olmak üzere diğer ülkelerde de etkisini sürdürmüştür (Chilvers, 2015: 271).

Sanatsal bir teoriden daha fazlası olan Fütürizm; duygusallığın, geleneksel sanat görüşlerinin, dilin, ahlakın ve akademik öğrenimin reddedildiği alternatif bir yaşam tarzıdır (Radice, 1989: 7).

Fütürizm tarihinde İtalya ve Rusya oldukça büyük bir rol oynamıştır. Hareket başka hiçbir ülkede yazarlar ve sanatçılar arasında bu kadar büyük destek görmemiştir. Fütürizmin başka hiçbir kolu bu kadar iyi araştırılmamış, etik ilkeler temel yayınlar organize edilmemiş, büyük kamusal eylemler planlanmamış, politika ilkeleri belirlenmemiş ve talimatlar yayımlanmamıştır (Baran ve Lodder, 2019: 764).

Dönemin endüstriyel ilerleme açısından gerisinde kalan toplumların duyduğu endişe doğrultusunda ve yazdıkları manifestolardan hareketle; Fütüristler geçmişe dair tüm bağlarını koparark modernleşmeyi amaçlamış, bundan dolayı da geleneksel olan her şeyin yıkımını savunmuşlardır. Sürekli olarak hareketin, hızın, teknolojinin ve endüstriyelleşmenin toplum üzerindeki etkilerini ön plana çıkartmayı tercih etmişler ve alışılagelmiş olan tüm sanatsal normları reddettiklerini de belirtmişlerdir. Modern dünya dinamizmini ve teknolojinin yarattığı yeni gerçeklikleri geleneksel sanat biçimlerinden ayrışan bir yaklaşımla yansıtmaya çalışmışlardır. Sanatın ve kültürün Fütürist çerçevede hem yenilikçi hem de radikal bir biçimde evrilmesini savunmuşlardır. Rus fütüristler bu dönüşüm arayışı doğrultusunda çok disiplinli yapısıyla opera sanatında da deneysel arayışlara yönelmişlerdir. Bilinen ilk Fütürist opera denemesi "Güneşe Karşı Zafer" olarak kayıtlara geçmiştir.

Problem Durumu

20. yüzyılın başlarında sanayi devriminden sonra hızlı bir şekilde etkili olmaya başlayan modernleşme süreci kültür ve sanat alanlarında köklü dönüşümlere yol açmıştır. Dönemde var olan geleneksel sanat formları toplumun değişen dinamiklerini ifade etmekte yetersiz kalmıştır. Mevcut kalıplar yıkılmış ve sanatçılar yeni ifade arayışlarına yönelmişlerdir. Sanat tarihindeki önemli eşiklerden biri olan fütürizm hareketi de bu dönüşümün en radikal hareketlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin sanatçıları da ifade biçimlerinin merkezine dinamizmi ve modernleşme anlayışını alarak sanatın doğasını yeniden tanımlamaya çalışmışlardır. "Güneşe Karşı Zafer" operası bu dönemin etkilerini biçim ve içerik bakımından cesurca somutlaştıran özgün bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserin librettosundaki dilsel devrimin, sahne tasarımlarının,

müzikal yapının vb. durumlarının yeterince incelenmemiş olması bu çalışmanın temel gerekçesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma; İlk Fütürist opera örneği üzerinden, dönemin sanatsal dönüşümünü libretto, sahne tasarımları, müzik ve görsel unsurlar çerçevesinden kapsamlı bir şekilde inceleyip, derinlikli ve bütüncül bir bakış açısı sunmaya çalışmaktadır.

Problem Cümlesi

Fütürist estetiğin opera formundaki ifadesi olan "Güneşe Karşı Zafer" isimli yapıt modernleşme çabalarını ve dönemin sanat anlayışını nasıl yansıtmaktadır?

Alt Problemler

1. Librettonun Zaum diliyle yazılması geleneksel dil kullanımından ne şekilde ayrışmaktadır?
2. Kazimir Malevich'in Süprematist yaklaşımı operanın görsel unsurlarında nasıl kendini göstermektedir?
3. "Güneşe Karşı Zafer" operasının müzikal yapısı klasik opera müziklerinden nasıl farklılaşmaktadır?

Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar

Araştırmanın evrenini; 20. yüzyıl başı Avangart sanat hareketleri oluştururken, örneklemini ise; Rus Fütürist sanatçılar Mikhail Matyushin, Aleksei Kruchenykh, Viktor Khlebnikov ve Kazimir Malevich'in kolektif yaratımı olan 1913 tarihli "Güneşe Karşı Zafer" operası oluşturmaktadır. Araştırma, "Güneşe Karşı Zafer" operasının libretto, müzik, sahne tasarımı ve görsel unsurlarının incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

Metodoloji

Araştırma nitel bir yaklaşım yöntemini benimsemektedir. Literatür taraması yapılarak mevcut kaynaklar taranmış ve betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Söz konusu operanın yeniden sahnelenmiş ve kayıt altına alınmış versiyonları içerik analizi amacıyla izlenmiştir. Sanat tarihi ve operanın analizi üzerine yazılan kitaplar, bilimsel çalışmalar ve sanatçıların dönem manifestoları değerlendirilmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada nitel veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Literatür taraması birincil kaynak incelemeleri. (Sanatçı manifestoları, operanın ulaşılabilen metinleri, kostüm ve sahne tasarımları)

YÖNTEM

"Güneşe Karşı Zafer" eserinin çok boyutlu incelenmesi, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi tekniği kullanılarak gerçekleşmiştir. Araştırma verileri sistematik bir şekilde sınırlandırılırken tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler dönemin sanat ortamı ve toplumsal değişimler çerçevesinde yorumlanırken operanın avangart sanat tarihi içerisindeki özgün konumu irdelenmiştir.

BULGULAR

1. İlk Performans ve Librettonun Zaum Diliyle İnşaası

3 Aralık 1913 Salı Günü, akşam saat dokuzda, St. Petersburg'daki Luna Park Tiyatrosu'nun ışıkları dünyanın ilk Fütürist operasının üç yaratıcısının portrelerinin yer aldığı bir perdeyi ortaya çıkartmak için yandı: Mikhail Matyushin (besteci), Aleksei Kruchenykh (librettist) ve Kazimir Malevich (ressam, tasarımcı)… Rus Fütürist sanatçılar kasıtlı olarak şok edici davranışları ve sanat hakkındaki isyankar fikirleriyle kendilerinden önceki İtalyan fütüristler gibi yerleşik değerleri yok ederek evrensel bir kaos yaratmaya çalıştılar. Amaçları tüm geçmiş kültürü (kütüphaneler, müzeler ve gelenek kokan her şey dahil) ortadan kaldırmak, makineleri ve modernliği kutlayacak yeni bir kültür ve dünya yaratmaktı (Barlett ve Dadswell, 2011: 1).

(Bartos ve Kirby, 1971: 125)'e göre; "*Operanın konusu güneşe karşı bir isyanı, güneşin geleceğin güçlü adamları tarafından ele geçirilmesini, öldürülmesini tasvir eder. Ana teması yıkım olduğu için klasik bir metin olarak kabul edilebilir."*

İki kısa perde olan eser belirsiz bir zaman ve mekânda geçer, oyuncuların hepsi erkektir. Karakterlerin hiçbirinin özel bir adı ya da gelişmiş bir kişiliği yoktur. Konuşmaları, eylemleri tamamen absürt görünür. Geleceğin güçlü adamları tarafından güneşin ele geçirilmesinin ötesinde tanınabilir bir olay örgüsü yoktur (Bartlett ve Dadswell, 2011: 1).

Operanın librettosunu Aleksei Kruchenykh, proloğunu Viktor Khlebnikov isimli Fütürist şairler kendi oluşturdukları Zaum dilinde yazmışlardır. Literatürde, Zaum hakkında Rus fütüristlerin birden fazla dili bir araya getirip karıştırarak dilbilgisi kurallarına ters düşen yeni bir dil oluşturduklarından bahsedilmektedir.

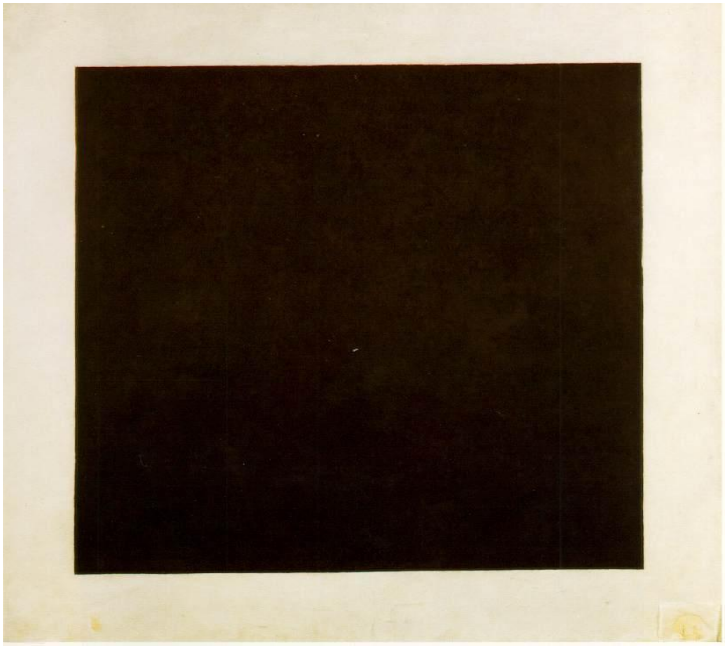
Aktörler her bir kelime arasına uzun duraklamalar, ani ve düzensiz patlamalar eklemişler. Yani çoğunlukla anlamsız sesli veya sessiz harf kümelerinden ve son ekleri çıkartılmış mevcut Rusça kelimelerden oluşan mantık ötesi bir dil kullanmışlardır (Braun, 2019: 264).

Zaum, Rus edebi Fütürizminin tartışmasız en belirgin ve en benzersiz özelliğidir. Onu İtalyan Fütürizminden ayıran en kışkırtıcı özelliği değeri ve hala çok tartışılan amacıdır (Janeck,1996: 1). Compmon, (1981: 346)'da *"Rus Fütürizminin temeli Zaum'dur. Ressamların ve şairlerin kasıtlı olarak mantığın ötesinde olan bir yaklaşımı tanımlamak için kullandıkları uydurma bir sözcüktür. Olası her çeviri doğrudur"* diye bahsetmektedir.

İletişim dilinin bozulup yeniden yapılandırılmış olması ve deneysel dil kullanımı dikkat çekici bir özelliktedir. Sanatçıların deneysel dil kullanması, alışılagelmiş olan anlatım biçimlerini kırarak librettoyu yazmış olmaları, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkartarak kendi sorgulamasını gerçekleştirmesine imkân sağlamaktadır.

2. Görsel Unsurlar ve Süprematizm: Maleviç'in İzleri

Rus Fütürizminin en önemli ressamlarından ve modern sanat tarihinde kalıcı izler bırakmış olan Kasimir Malevich "Güneşe Karşı Zafer"in dekor ve kostüm tasarımlarını yapmıştır. "Güneşe Karşı Zafer"in en önemli özelliklerinden biri de Süprematizm kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan Malevich'in "Siyah Kare" adlı eserinin kendisinin de dediği gibi aslında ilk olarak bu temsilde sahne perdesi olarak kullanılmasıdır. Bowlt, (2011: 165)'e göre; *"Malevich sıklıkla kendi karelerinden bahsederken onların kökenini 1913'deki mantık ötesi opera olan "Güneşe Karşı Zafer"e dayandırmaktadır."*



Resim 1.Kazimir Malevich "Siyah Kare".

Süprematizm yalın geometrik formlardan oluşan, yeni sanatsal bir dil kurmak için gerçekçi sanatın yok edilmesi gerektiği fikriyle meşgul olan Malevich tarafından oluşturuldu. Çarpılar, kareler ve dairelerden oluşan bu yeni geometrik kelime dağarcığı, hareket duygusuyla birleşerek yeni bir sanat felsefesi yaratmayı amaçlamıştır (Ioffe ve White, 2012: 16). Süprematist felsefe; Bakir, çelişkili, mecazi olarak şiirsel, mantıksız bir şekilde mantıklı, çarpıcı sezgiler ve öngörülerle özgün, sıklıkla ve son derece etkileyici neolojizmlerle (yeni kelimelerle) karakterize edilen, yani mistik düşünürlerin felsefi metinlerinin tüm özelliklerine sahip olan, Süprematist resimden doğan bir felsefedir. Bu felsefe Malevich'i dünya kültür tarihinde benzersiz bir figür haline getirmektedir (Shatskikh, 2012: 271).

Malevich için onun basit görünümlü resimleri manevi bir ideolojinin somutlaşmasıydı. Hiçbir şey yerine bir şey koymak istedi. Kapitalist açgözlülük yerine sanatsal duyarlılık. Süprematizm terimiyle "Resimsel sanatlarda saf duygu ya da duyum üstünlüğü demek istedim," diye belirtti. 1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın denge ağırlığından kurtarmak için umutsuzca mücadele ederken, kare formuna kaçtığını, bu karenin boş olmadığını, daha çok nesnesizlik deneyimi olduğunu ısrarla belirtti. Sanatı ve sanatçıyı gerçekten çok ciddiye aldı. Malevich, zamanın yeni din için olgunlaştığını savunurken aslında yeni bir estetik demek istiyordu (Gay, 2017: 164).

Resim 2. Kazimir Malevich kostüm tasarımı.

Resim 3. Kazimir Malevich kostüm tasarımı.

Resim 4. Kazimir Malevich kostüm tasarımı.

Resim 5. Kazimir Malevich kostüm tasarımı.

.

Klasik operalarda çoğunlukla sahne tasarımlarının ve kostümlerin hikâye odaklı ve dönem ruhunu yansıtan özelliklerde olduğunu gözlemleriz. Malevich'in "Güneşe Karşı Zafer" için yaratmış olduğu kostümler incelendiğinde, tasarımlarındaki detaylardan biri insan bedenlerini alışılmışın dışında kullanarak modern endüstrinin ürünü olan keskin açılar ve geometrik bloklar gibi yorumlamasıdır. Bedenler mekanik birer görünüme dönmüş, insani özelliklerden uzaklaştırılmış, geleneksel klasik operanın gösterişli ve natüralist ruhunu yansıtan özelliklerden arındırılmış gibidir.

3. Gürültünün Estetiğinde Opera Müziği

Modernizm ve modernist kuramcılar güzel sanatlar sisteminin temel inançlarını kökünden değiştirmekten ziyade bunlardaki vurgu kaymalarını teşvik ettiler. Soyutlama, çok yönlü bakış açıları ve atonalite gibi modernist denemeler, taklit ve güzellik gibi güzel sanat tanımındaki ikincil kıstasların kaldırılmasına yardım ediyor ve böylece de bunların yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların daha karmaşık versiyonlarının ortaya koyulmasının yolunu açıyordu. "*Bir şeyi güzel olarak nitelendirmek "anlamlı", "karmaşık" ve meydan okuyucu gibi nitelemelere kıyasla gittikçe zayıf bir iltifat kalıyordu. Yaratıcı vizyon idealin, temsilin, işlevin ve güzelliğin açıkça karşıtıydı artık"* (Shiner, 2001: 330). Fütürizmin müzik kültürüne kısaca bakıldığında, modernleşme çerçevesinde ortaya çıkan sokağın sesinin, dinamizmin ve makineleşmenin yaratmış olduğu

gürültünün Fütürizm hareketinin estetik anlayışında etkili olduğunu gözlemlemekteyiz. Literatürde Fütürizm müzik kültüründe iz bırakmış bazı bestecilerin, geleneksel melodileri bir kenara bırakarak modern ruhun hızını, endüstriyel seslerin ritmik gürültülerini sanatın bir parçası haline getirmeye çalışarak yaratımda bulunduklarını hatta bunlara dair manifestolar yazdıklarını da görmekteyiz. Bu manifestolardan biri olan Luigi Russolo *"*Gürültülerin Sanatı: Fütürist Manifestosu"nda şunları belirtmektedir:

> *"Her ses bestecilerin yenilikçi tüm çabalarına rağmen, dinleyiciyi sıkılmaya yatkın hale getiren, önceden bilinen ve hissedilen bir öz taşır. Büyük ustaların armonilerinden hoşlandık ve zevk aldık. Yıllarca Beethoven ve Wagner kalplerimizi hoşça sarstı. Artık onlardan bıktık. Bu nedenle, kahramanlık ve pastoral senfonileri bir kez daha dinlemektense tramvayların, otomobillerin, diğer araçların ve gürültülü kalabalıkların seslerinin kombinasyonlarını hayal etmekten çok daha fazla zevk alıyoruz… Gürültünün çeşitliliği sonsuzdur… Makinelerin sonsuz çoğalmasıyla; Bir gün on bin, yirmi bin veya otuz bin farklı gürültüyü ayırt edebilecek hale geleceğiz. Bu gürültüleri taklit etmek zorunda kalmayacağız aksine onları sanatsal fantezimize göre birleştireceğiz…"* (2004: 7)

Fütüristlerin gelenekselci yapıya karşı yönelik radikal tutumları, gürültüye atfettikleri değer ve fantezileri düşünüldüğünde, opera sanatının en önemli öğelerinden biri olan müziğe modern yaşamın içindeki ses manzaralarını ve kaotik ortamı yansıtmaya çalışmış olmaları kaçınılmazdır. "Güneşe Karşı Zafer" operası Fütürist gürültü müziğinin somutlaştırılma girişimlerinden biri olarak da düşünülebilir.

Mikhail Matiyushin "Güneşe Karşı Zafer" operasıyla öncelikli olarak besteci kimliğiyle ilişkilendirilmektedir. Kariyerine bir müzisyen olarak başlamasına rağmen Matiyushin birden fazla sanat dalında denemeler yaparak çok sayıda sanatsal rol ve meslek üstlenmiştir. Erken dönem Rus Avangardının ve özellikle Fütürizmin gelişiminde merkezi bir figür olmuştur (Gaebel, 2011: 194). Rus besteciler öncelikli olarak tonal sistemi dönüştürmekle ilgilenmiş olsalar da müzikal kompozisyonlarda gürültü kullanma fikrine kayıtsız kalmamışlardır. Bunun en erken örneği, sadece çeyrek tonlu notaların değil, pervane seslerinin de kullanıldığı 1913 tarihli "Güneşe Karşı Zafer" operasıdır. Bunun yanı sıra IV. sahnedeki Mikhail Matyushin partisyonunda makine gürültüsünü belirtmektedir (Berghaus, 2018: 22).

SONUÇLAR

Mikhail Matyushin, Aleksei Kruchenykh ve Kazimir Malevich gibi yaratıcı figürlerin iş birliğiyle ortaya çıkmış ve ilk Fütürist opera olarak anılan "Güneşe Karşı Zafer", gelenekselliğe meydan okuma çabasını edebiyat, tiyatro, müzik ve görsel sanatlar gibi çeşitli disiplinleri bir araya getirerek yansıtan bir eser olarak değerlendirilebilir. Fütürist sanatçılar opera sanatının nasıl algılandığı ve

tasvir edildiği konusunda kalıpların dışına çıkarak benzersiz bir biçim yaratılmasına yol açmışlar ve kolektif bir yaratımla sanatsal normların ötesine geçmişlerdir. Eserin ortaya çıkış süreci tarihsel bağlamda ele alındığında; dönemin Rusya'sındaki toplumsal ayaklanmalar, iç savaşlar ve bunların yarattığı kaotik, yıkıcı atmosferin, yeniliğe duyulan özlemi tetikleyerek eserin yaratımında belirleyici rol oynadığı görülmektedir.

Librettoda, mantık ötesi ve anlaşılması güç bir dil kullanımıyla dilin geleneksel işlevi sorgulanmış ve izleyici alışılagelmiş olan dilsel kodlardan uzaklaştırılarak yeni bir algı düzlemine taşınmıştır. Bu yaklaşım librettonun yalnızca anlamsal düzeyde değil, sezgisel ve duygusal düzeylerde de deneyimlenmesine olanak tanımıştır. Operanın sahne tasarımları incelendiğinde; "Siyah Kare"nin ilk olarak bu eserde sergilenmiş olması, Süprematizm felsefesinin Kazimir Malevich'in kendi ifadesinde de belirttiği gibi erken dönem yansımasıdır. Malevich'in keskin geometrik formlar ve renk kullanımlarıyla tasarlamış olduğu kostümler karakterleri insani özelliklerinden uzaklaştırarak mekanik bir evren sunmaktadır.

Mikhail Matyushin'in müziğinde kullanılan düzensiz yapılar, dönemin Fütürist manifestolarının temel prensipleriyle örtüşen estetik anlayışı sunarken, armonik yapının terk edilmesi yalnızca biçimsel bir tercih olmanın ötesine geçerek, teknolojiyi ve modernizmi yücelten bir ideolojinin müzikal ifadesi olarak değerlendirilebilir. Notasyonda makine seslerinin vurgulanması endüstriyel çağın estetik anlayışını yansıtan bilinçli bir tercih olmuştur. Görsel ve işitsel anlamda çok disiplinli yapısıyla opera sanatı, tiyatro, müzik, sahne tasarımı vb. sanatsal öğelerin içinde var olduğu kusursuz bir sanat formudur. Bu bütüncül sanat formunun öğelerinden herhangi birinin eksikliği onu opera kimliğinden uzaklaştırmaktadır.

Güneşin her gün doğup batması, rutin bir döngüyü tamamlıyor olması, değişmeyen ve alışılagelmiş olanı temsil etmektedir. Bu çerçeveden hareketle "Güneşe Karşı Zafer" ifadesi Fütürist bir başkaldırının metaforik bir temsilidir. "Güneşe Karşı Zafer" i çok disiplinli bir sanat eseri olarak kabul ettiğimizde, resim, müzik ve sahne sanatlarını bir araya getiren başlı başına bütünleşik bir Fütürist manifesto niteliğindedir.

KAYNAKLAR

Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baran ve Lodder (2019). Russia, G. Berghaus (Ed.), *Handbook of International Futurism* içinde (764-796. ss.). Berlin: Walter de Gruyter GmbH.

Bartlett R. ve Dadswell S. (2011). *Victory Over The Sun*, Reed Hall: University of Exeter Press, 1

Bartos, E. ve Kirby V. (1971). Victory Over The Sun. *The Drama Review: 15(4)*, 107-125.

Berghaus, G. (2018) Noise: A Category in Futurist Theatre and Music, *Teorıja I Istorıja Umetnostı / Theory And Hıstory Of Arts*, *2018*(6), 15-35. https://doi.org/10.5937/zbakum1801015b

Bowlt, J (2011). Darknes and Light. Bartlett ve Dadswell (Ed.), *Victory Over The Sun* içinde (165-177. ss.). Reed Hall: University of Exeter Press.

Braun, E. (2019). Russian Theather. G. Berghaus (Ed.), *Handbook of International Futurism* içinde (264-265. ss.). Berlin: Walter de Grutyer Gmbh.

Chilvers, I. (2015) *The Oxford Dictionary of Art and Artists*, New Yorke: Oxford University Press.

Compmon, S. (1981). Italian Futurism and Russia. *Art Journal*, *41*(4), 344-348.

Gaebel, C (2011). The Music, Bartlett ve Dadswell (Ed.), *Victory Over The Sun* içinde (194-207. ss.). Reed Hall: University of Exeter Press.

Gay, P. (2019). *Modernizm / Sapkınlığın Cazibesi*, İstanbul: Everest Yayınları.

Goldberg, R. (2011). Performance Art from Futurism to the Present, Brayshaw ve Witts (Ed.), New Yorke: Rutledge Third Edition, 213-217.

Ioffe D. ve White F. (2012). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, Boston: Academic Studies Press,

Janeck, G. (1996). *Zaum The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego: San Diego State University Press

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Radice, M. (1989). Futurismo: It's Origins,Context, Repertory and Influence" *The Musical Quarterly*, 73(1), 1-7.

Russolo, L. (2004). *The Art of Noise: Futurist Manifesto*, Ubu Classics.

Shatskikh, A. (2012). *Black Square Malevich and The Origin of Suprematism*, Yale University Press.

Shiner, L. (2001). *Sanatın icadı: Bir Kültür Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Siyah Kare. (t.y). *Finn Campbell Notmann* içinde. (Erişim adresi: https://www.ficano.art/new-gallery-1/wd4qgz41uo3e9b4t6lotnweqxmz51w). (Erişim tarihi: 12.02.2025).

Kostüm tasarımı. (t.y). *Meisterdrucke* içinde. (Erişim adresi: https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Kazimir-Severinovich-Malevich/1318818/Sportsman.-Costume-Design-for-the-Opera-Victory-over-the-Sun-by-A.-Kruchenykh.html). (Erişim tarihi: 12.02.2025).

Kostüm tasarımı. (t.y). *Arthive* içinde. (Erişim adresi: https://arthive.com/kazimirmalevich/works/375514~Costume_design_for_the_futurist_Opera_Victory_over_the_sun). (Erişim tarihi: 12.02.2025).

Kostüm tasarımı. (t.y). *Meisterdrucke* içinde. (Erişim adresi: https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Kazimir-Severinovich-Malevich/760903/Chorister.-Costume-design-for-the-opera-Victory-over-the-sun-after-A.-Kruchenykh.html). (Erişim Tarihi: 12.02.2025).

Kostüm tasarımı. (t.y). *Allpainters* içinde. (Erişim adresi: https://allpainters.ru/malevich-kazimir/32710-many-and-one-kazimir-malevich.html). (Erişim Tarihi: 12.02.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Since the early 20th century, human activity had entered a period of significant change and innovation in all fields. Industrialization, which transformed societies, left deep traces not only on social structures but also on forms of artistic expression. As the culture of mechanization began to become intertwined with social life, artists began to abandon the traditional forms of representation that they no longer considered sufficient and began to create new forms of expression that were more powerful for them. In this environment of artistic revolution, the relationship between technology and art has become increasingly complex. Artists who thought they were expressing themselves well in the new technological age tried to incorporate machines, speed and even the aesthetics of the noise of daily life into their work. Following the industrial revolution, technological developments created by industrialization paved the way for the emergence of new forms of expression, the questioning and transformation of art together with changing social dynamics. This transformation has affected the way artists perceive and interpret the world. The emergence of modern art can be considered not only as a differentiation of aesthetic values but also as a redefinition of the role of the artist. The avant-garde art movements that emerged in this period tended to reject the usual patterns, seek the new and push the boundaries of art. On February 20, 1909, the Futurism manifesto written by Italian poet Felippo Marinetti in the French newspaper Le Figaro is accepted as the official date of the emergence of the Futurism movement. Futurism is among the most important movements of the 20th century. Futurists took a radical stance against traditional values and the past by emphasizing the concepts of speed, dynamism, technology and mechanization. The Futurism movement spread to many countries, especially Russia, and caused

a great influence. This study examines the work titled “Victory over the Sun”, which was a joint creation of Russian Futurist artists, from a multidimensional perspective. Staged in 1913 in a Luna Park in St. Petersburg, “Victory Over the Sun” is recorded as the product of the collective creation of Mikhail Matyushin, Aleksei Kruchonykh, Viktor Khlebnikov and Kazimir Malevich, who are important names in the history of art. While being influenced by other art movements, the Russian avant-garde also developed its own unique artistic language and forms of expression. In this respect, it may differ from Italian Futurism. Russian artists believed in the power of industry and wanted to create opera as a more experimental work in line with their belief in it. The opera Victory Against the Sun is one of the most important examples of this experimental approach. While this work symbolically depicts the superiority of man over nature with the acceleration of technology, it radically questions the forms of expression and aesthetic understandings of traditional art. The artists reinterpreted the traditional opera form both musically and visually by putting the basic principles of futurist aesthetics at the center. This work, which consists of two short acts, differs from the conventional classical opera form in that all the characters are male and have no distinct personality traits. It takes place in an uncertain time and place. The theme is the capture of the sun by the powerful men of the future. One of the most remarkable features of the opera is that the libretto is written in an experimental language. This language is the Zaum language produced by Russian futurist artists. Zaum, which goes beyond traditional language rules, is defined as a language beyond logic. It is observed that Zaum created a linguistic revolution while going beyond language as a means of expression. It puts the communicative dimension of language in the background and emphasizes the processes of perception and sensation. The artists' use of the Zaum language in this way moves the viewers from the position of passive listeners to that of active interpreters. Kazimir Malevich's “Black Square”, which became the symbol of the Suprematism movement and a turning point in the history of modern art, was exhibited for the first time in this opera. Malevich's stage and costume designs revolutionize the visual aesthetics of classical opera. His costume designs with geometric and mechanical forms reinterpret the human body according to the industrial spirit of the period. Mikhail Matyushin's musical composition for this work moves away from traditional tonal structures, aiming to incorporate the noise of urban life and the sounds of industry into the music. This approach is in line with the futurist music approach advocated by the Italian futurist Luigi Russolo in his manifesto “The Art of Noise”. Victory Over the Sun can also be considered as an artistic reflection of the social transformation and the longing for

modernization in Russia in the early 20th century. The symbolic defeat of the sun, which rises and sets every day, is a metaphorical representation of the futurist rebellion against the traditional. This work is an integrated manifesto of the Futurism movement with its multidisciplinary structure that brings together literature, music and visual arts.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 01.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 21.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1649189
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ROLAND DYENS'S CONSTRUCTIVIST LEARNING APPROACH: THE PIÈCÉTUDE CONCEPT

(The First 10 Pièćétudes of Les 100 de Roland Dyens Album)

ÜNLENEN, Emre[1]

KAYA, Abdullah[2]

ABSTRACT

This study aims to pedagogically analyze the first ten *piécétudes* from Roland Dyens's *Les 100 de Roland Dyens* album. Based on a constructivist learning approach, document analysis was employed to explore how Dyens's innovative *piécétude* concept - combining technical exercises with musical pieces - contributes to guitar education and supports students' musical development. The term *piécétude* eliminates the distinction between technical studies and musical works, allowing students to enhance their technical skills within a musical context. Each piece was examined under the categories of general characteristics, suggestions for teachers and students, and difficulty level. The findings demonstrate that Dyens's *piécétudes* transform technical practice

[1] Assoc. Prof., Anadolu University, State Conservatory, Music / Guitar Department. emreunlenen@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-9680-2248.

[2] Assist. Prof, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Assistant Professor, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education / Music Education. kayagitar@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9602-4810.

from a monotonous routine into an artistic and creative experience. The integration of diverse musical styles enables students to explore various timbres, improve their interpretative abilities, and develop a deeper understanding of musical expression. By merging technical and musical elements, these works provide learners with an engaging and holistic educational resource. This study underscores the significance of constructivist approaches in guitar pedagogy, emphasizing how *piécétudes* serve as effective tools that simultaneously foster both technical proficiency and musical artistry.

Keywords: Roland Dyens, classical guitar education, constructivist approach, pedagogical analysis, piécétude concept.

ROLAND DYENS'İN YAPILANDIRMACI ÖĞRENME YAKLAŞIMI: PIÈCÉTUDE KAVRAMI
(Les 100 de Roland Dyens Albümünün İlk 10 Piècétude'ü)

ÖZ

Bu çalışma, Roland Dyens'in *Les 100 de Roland Dyens* albümünde yer alan ilk on *piécétude*'un pedagojik açıdan incelenmesini amaçlamaktadır. Araştırmada, yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı temel alınarak doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın odağında, Dyens'in müzikal ve teknik unsurları bir araya getirdiği yenilikçi *piécétude* kavramının gitar eğitimindeki yeri ve öğrencilerin müzikal gelişimine olan katkısı bulunmaktadır. *Piécétude* terimi, teknik çalışmalar ile müzikal eserler arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak öğrencilerin teknik becerilerini bir müzik parçası içerisinde geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Analiz sürecinde her bir eser; genel özellikler, öğretmen ve öğrenciye yönelik öneriler ile zorluk seviyesi başlıkları altında değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Dyens'in *piécétude*'lar aracılığıyla teknik çalışmaları monoton bir süreçten çıkarıp, öğrencilere sanatsal ve yaratıcı bir deneyim sunduğunu göstermektedir. Özellikle çok yönlü müzikal stillerin bir arada kullanılması, öğrencilerin farklı tınıları keşfetmesine ve yorum becerilerini geliştirmesine olanak sağlamaktadır. Araştırma, gitar pedagojisinde yapılandırmacı yaklaşımın önemine dikkat çekmekte ve *piécétude*'ların öğrencilerin

hem teknik hem de müzikal yönlerini eş zamanlı olarak destekleyen bir öğrenme aracı olarak kullanımını vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roland Dyens, klasik gitar eğitimi, yapılandırmacı yaklaşım, pedagojik analiz, piécétude kavramı.

INTRODUCTION

Instrumental education is a long-term process that requires an early start and consistent practice. Throughout this journey, students must become familiar with the instrument they wish to learn, understand its repertoire, meet learning requirements, and study under the guidance of an expert instructor within a structured program. This foundational process ensures the development of both technical skills and musical expression.

In addition to the foundational aspects of instrumental training, the effectiveness of teaching methods and the quality of communication between teacher and student significantly influence the learning process. Strategic planning and patience are essential in helping students acquire the desired technical and musical skills (Parasız, 2009).

Among the many figures who have contributed to modern guitar pedagogy, Roland Dyens holds a particularly innovative place. Dyens introduced the concept of the *piécétude*, a hybrid form that combines the technical focus of an etude with the expressive depth of a concert piece. This approach offers a unique opportunity to explore both skill development and musical interpretation in a single context.

This study aims to examine the pedagogical value of Dyens's piécétude concept and explore how it supports the simultaneous development of technical skills and musical expression in guitar students. By focusing on the first ten pieces from *Les 100 de Roland Dyens*, the research highlights Dyens's holistic approach that integrates diverse musical genres with targeted technical challenges.

Historical Context

While various instrumental methods have historically emerged to address the diverse needs of students, guitar pedagogy in particular has undergone a notable transformation over the centuries. Before delving further into Roland Dyens's contributions, it is essential to consider this historical trajectory, which provides a contextual foundation for understanding the piécétude concept and its pedagogical significance.

The emergence of instrumental methods has historically been driven by the need to systematize the learning process and to address the diverse needs of students. Since the 16th century, especially with the rise of the vihuela, educators have sought ways to facilitate guitar learning through various teaching principles and methodologies (Gomez-Ullate, 2019). These early efforts gradually evolved into more structured methods as the guitar gained popularity. Throughout this period, the core objective has remained consistent: to enhance technical proficiency. Method books and etude collections have become essential tools in this process, offering structured approaches to skill development.

Guitar pedagogy underwent significant transformations during the 19th and 20th centuries. In the 19th century, figures such as Mauro Giuliani, Fernando Sor, Dionisio Aguado, and Matteo Carcassi contributed to shaping foundational methods that emphasized technical mastery and musical interpretation. With the advent of the Torres guitar, widely regarded as the precursor to the modern classical guitar, the Spanish guitar school emerged, led by figures like Julian Arcas, Francisco Tárrega, and his students Miguel Llobet and Emilio Pujol, further solidifying the instrument's role in Western classical music.

Andrés Segovia's influence in the early 20th century marked a pivotal turning point; his efforts helped the guitar gain acceptance within the broader classical music community. Beyond expanding the repertoire through transcriptions and commissions, Segovia inspired a generation of composers and performers dedicated to elevating the guitar's status.

While Segovia's contributions were instrumental in legitimizing the guitar as a concert instrument, the years leading up to the 1950s saw the emergence of composers - many of whom were not originally guitarists - such as Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, and Mario Castelnuovo-Tedesco, who composed some of the first significant pedagogical works for the guitar. These compositions primarily aimed to develop technical skills, often requiring virtuosic control. For instance, Villa-Lobos's *Twelve Etudes* are concert works demanding advanced technical command, while Rodrigo's few preludes explored new harmonic languages and textural possibilities. Moreover, with his work *Apunti*, Mario Castelnuovo-Tedesco embarked on the first large-scale pedagogical project of the century, planned as a four-volume series focusing on different aspects of the guitar technique in each volume; however, he passed away before he could complete it.

Around the same time, lesser-known yet noteworthy contributors like John W. Duarte and Stephen Dodgson enriched the guitar's pedagogical literature.

The latter half of the 20th century ushered in a generation of guitarist-composers who revolutionized guitar pedagogy by integrating cultural elements, diverse musical genres, and innovative techniques into their works. Leading figures such as Leo Brouwer, Nikita Koshkin, Roland Dyens, Dušan Bogdanović, and Carlo Domeniconi created compositions that not only presented technical challenges but also encouraged exploration of extended techniques - such as, new timbral searches, percussive effects, new notation techniques (as detailed in the findings section) and alternative tunings - that expanded the instrument's expressive range. This shift reflected a broader pedagogical approach that emphasized technical development and cultivating an individual musical voice.

Roland Dyens and the Piécétude Concept

Within this context, Roland Dyens occupies a unique position. His compositions, while technically demanding, place a strong emphasis on musicality and creative interpretation. Unlike many of his contemporaries, who treated technical studies and concert works as separate entities, Dyens introduced an innovative approach by merging the concepts of etude and piece into what he termed a piecetude.

His collection *Les 100 de Roland Dyens* exemplifies this holistic philosophy. Consisting of 101 pieces arranged progressively from beginner to advanced levels, the collection offers students opportunities to explore an eclectic, wide range of styles - including classical forms, jazz, Brazilian Latin music, and French chanson - while simultaneously addressing specific technical and musical challenges.

Dyens's piécétude concept differs from traditional etude approaches in several key aspects. For example, while Carcassi, Giuliani, Sor, and Villa-Lobos' etudes primarily target the development of specific technical skills, Leo Brouwer's studies emphasize contemporary techniques and polyrhythmic structures. Dyens, however, offers detailed notations and expressive markings to guide performers through nuanced interpretations, effectively fostering an interactive and immersive learning experience.

This comparative perspective highlights how Dyens's works offer not just technical challenges but also promote interpretative creativity and musical exploration.

Purpose and Significance

This study aims to examine the pedagogical value of Roland Dyens's *piécétude* concept and explore how it supports the simultaneous development of technical skills and musical expression in guitar students. By focusing on the first ten pieces from *Les 100 de Roland Dyens*, the research highlights Dyens's holistic approach that integrates diverse musical genres with targeted technical challenges.

The significance of this study lies in its contribution to the relatively limited literature on pedagogical etudes in guitar education and its potential to inform instructional practices for both educators and learners. It also aims to emphasize how Dyens's innovative approach can serve as a practical guide for guitar instructors seeking to balance technical proficiency with musical interpretation in their teaching methods.

Research Questions

This study seeks to answer the following questions:

1. In which specific ways does Dyens's pedagogical approach diverge from traditional etude practices in classical guitar education?
2. To what extent does the *piécétude* concept facilitate a constructivist and integrated learning experience in guitar pedagogy?
3. What observable technical and musical competencies may be fostered through engagement with the first ten *piécétudes* in *Les 100 de Roland Dyens*?

By addressing these questions, this study aims to shed light on how Dyens's works can support the educational process and enhance students' musical growth.

METHODOLOGY

Research Design

Qualitative research encompasses interpretive and descriptive methods that aim to understand phenomena within their natural context (Maanen, 1979, as cited in Merriam, 2023). In cases where observation or interviews are not applicable, document analysis becomes a valuable method to investigate textual materials in depth (Yıldırım & Şimşek, 2011). This approach is particularly suited to music pedagogy, where written works such as method books and etudes reflect both instructional intent and artistic expression.

This study presents a pedagogical analysis of the first ten pieces in Roland Dyens's album *Les 100 de Roland Dyens* through the findings of the first author's scientific research project conducted in 2021. Document analysis, a qualitative research method, has been employed in this study. The analysis focuses on both technical and musical aspects, emphasizing how Dyens's *piécétude* approach integrates technical exercises with musical expression, thus creating a holistic learning experience. The technical and musical characteristics of the pieces have been examined in detail and evaluated through various variables within the framework of a constructivist approach.

The constructivist approach in this study served as a guiding framework for both the selection and analysis of Dyens's *piécétudes*. Rather than applying a rigid analytical model, the study adopted an interpretative stance, considering how students might construct their own understanding through interaction with the technical, stylistic, and expressive components embedded in the compositions. Each *piécétude* was analyzed not only for its technical elements but also for its potential to provoke active engagement, critical reflection, and personal meaning-making - core tenets of constructivist learning. Constructivist theory, as Maxwell (2018) notes, enables the regulation of differences in data across time and individuals, thereby allowing the design of unique, learner-centered educational processes. This framework allowed for an evaluative lens that prioritized experiential learning and individualized musical interpretation over standardized skill acquisition.

Data Collection

In the research, data were collected by literature review and document analysis. The data collection process involved the analysis and interpretation of the pieces. To ensure a systematic approach, a comprehensive set of criteria was established to assess the pedagogical value of each piece. The following headings were chosen to evaluate the pedagogical value of the pieces and their use as educational material:

- **General Characteristics:** The form structure, technical requirements, and musical characteristics of the pieces.
- **Suggestions for the Teacher and Student:** Recommendations for practicing and performing the pieces.
- **Difficulty Level:** The technical and musical challenges of the pieces and their ratings.

Data Analysis

The analysis of the data obtained in the research was examined and evaluated according to the criteria determined by descriptive analysis. Descriptive analyses enable the research sample to be approached effectively, processed, and conveyed through the researcher's presentation (Loeb et al. 2017). To systematically examine the pedagogical effects of the ten pieces, the following criteria were used:

- **Technical Challenges:** Position shifts, right and left-hand coordination, and special techniques (e.g., glissando, harmonics). The newly designed notation techniques and its dictated extended techniques are also included. (e.g., squizing, string muting)
- **Rhythmic Structures:** Syncopation, complex time signatures, and sequential meter changes.
- **Musicality:** Dynamic variety, phrasing, and articulation.
- **Educational Contributions:** Essential skills imparted to guitar students and long-term benefits for musical development.

The analysis process included the following steps:

- **Examination of the Pieces:** Each piece was examined in detail through sheet music and performance requirements.
- **Identification of Technical and Musical Characteristics:** The technical and musical characteristics of the pieces were identified and noted.
- **Development of Recommendations:** Recommendations were developed for both the teacher and the student based on the technical and musical requirements of the pieces.
- **Determination of Difficulty Level:** The difficulty level of the pieces was rated on a scale of 1 to 5 based on the technical and musical requirements.

Detailing Requirements

The technical and musical requirements of the pieces were detailed in the analysis of each piece. These requirements were identified as the technical skills and musical expressions necessary for the student to practice and perform the piece correctly. For example, the correct application of the tirando technique, the timely playing of ornament notes, avoiding buzzing during position changes, and the correct use of dynamics and nuance variety were detailed.

Limitations

The limitations of this study are as follows:

- The study only includes the first 10 pieces in Roland Dyens's "*Les 100 de Roland Dyens*" album.
- The pieces between numbers 11 to 101 (the last five works are chamber music works) are outside the scope of this study.

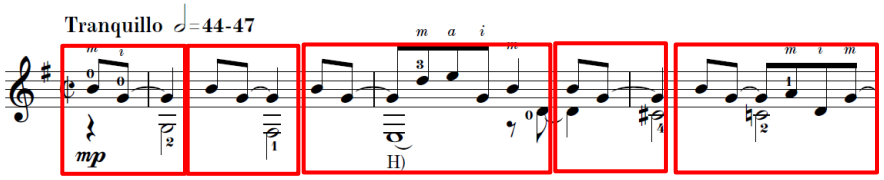
FINDINGS

The analysis of the first ten pieces in Roland Dyens's "Les 100 de Roland Dyens" album reveals a diverse range of technical and musical challenges designed to progressively develop students' skills. Each piece is meticulously crafted to introduce specific techniques and musical expressions, allowing students to build their proficiency gradually. The pieces are characterized by their unique forms, melodic structures, and dynamic nuances, which are essential for students to master. The summaries, technical requirements, and difficulty levels of the analyzed pieces provide a comprehensive overview of their pedagogical value.

1. On Joe's Deck

General Characteristics of the Piece

The first piece in the "Les 100 de Roland Dyens" album, "On Joe's Deck," is dedicated to Barbara Boom. Its ABA structure is a simple ternary form, consisting of three major sections, each subdivided into two four-measure subsections, showing a highly symmetrical development. The piece has a simple structure, designed with a melodic tirando technique on the first three strings, accompanied by a bass line typically played with the thumb in two beats. The tempo is indicated as "tranquillo" (calm), with a metronome marking of 44-47 for the half note. The bass notes on the 1st and 3rd beats are emphasized to drive the harmony.



Score 1. On Joe's Deck – Roland Dyens – Measures 1 to 4.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Conscious Bass Notes**: As indicated in the tempo marking, there is no need to rush within the piece. When considering the alla breve as a note lasting for one beat, it is important to play the bass notes on the 1st and 3rd beats more consciously to drive the harmony.
- **Tirando Technique**: It is essential to master the tirando technique, which involves pulling the right-hand fingers towards the palm without resting on the adjacent string. This technique should be used to interweave the notes placed on different strings to create an arpeggio effect. Ensure that notes, other than open strings, are held for the duration indicated in the score.
- **Rhythm Perception Development**: Be careful about the bass notes. There are delayed bass notes by half a beat to weak beats introducing a simple challenge that helps develop the student's rhythm perception.
- **Nuance Variety**: Whether the students are beginners or advanced guitarists, they should be encouraged to create their nuance palette by paying attention to the variety of nuances in each performance. The simple four-measure subsections are mostly expressed between mp and pp. The passage starting in measure 20 should be well-expressed, rising from pp to mf, to correctly identify the highest peak in the piece's nuance palette.
- **Tempo Flexibility**: The tempo-stretched passages in measures 16, 20, 22, and 24 offer valuable opportunities for students to deepen their musical expression. The tempo changes in these areas should be internalized by the student to evolve into a natural, everyday expression rather than an artificial one.

Difficulty Level

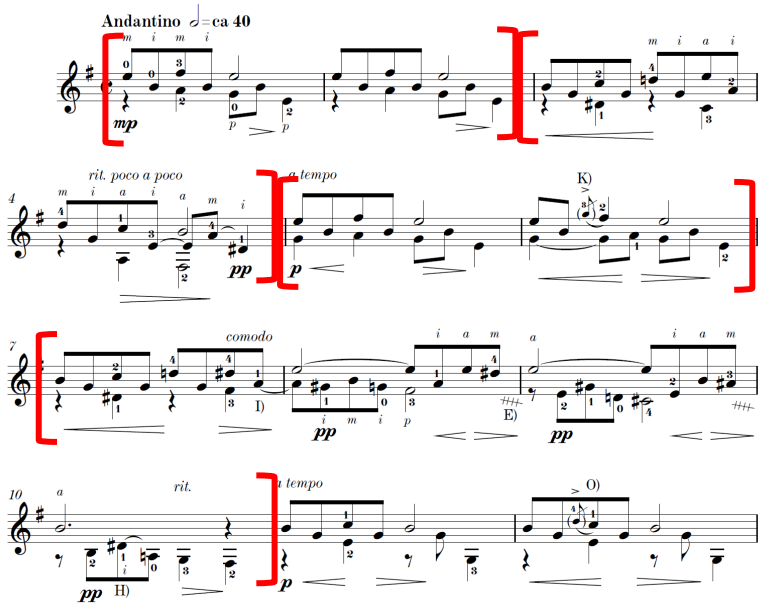
The piece requires the simultaneous use of two different voices, the correct application of the tirando technique, and the legato playing of bass notes. Considering the technical and musical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 1 out of 5.

2. P’tit daydream

General Characteristics of the Piece

The second piece, "P’tit daydream," translates to "little daydream" and is dedicated to the French guitarist Jean-Marc Dermesropian. It is structured in a simple ternary, ABA form, with simple

polyphony, correct use of the tirando technique, and a variety of nuances. The tempo is given as Andantino, with a metronome marking of 40 for the half note. The melodic structure of eighth notes and half-note rests in the treble part contrasts with a horizontal bass part of quarter and eighth notes starting on the second beat of the measure.



Score 2. P'tit daydream – Roland Dyens – Measures 1 to 12.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Nuance Palette**: The nuance palette used in the piece ranges between pp and mp. These nuances, frequently seen in Dyens's performances and compositions, indicate that the student should play the melodic structures with minimal effort. Therefore, a playing technique ensuring that both hands remain as relaxed as possible in terms of musicality and technique should be developed.
- **Crescendo and Decrescendo**: Since all phrases are depicted to include crescendo and decrescendo within themselves, it is appropriate to describe these structures as deep breaths in a heavy sleep. Each phrase should end and the next phrase should begin without any rush.
- **Horizontal Polyphony**: This piece can be seen as a good exercise in horizontal polyphony. It is recommended that the student first internalize the melody in the treble part and then the melody in the bass part separately. Subsequently, when playing both parts simultaneously, the student should be constantly reminded to pay attention to the horizontal flow of both parts.

- **Sustained Notes**: As in the first piece, all notes that need to be sustained in the notation should be marked in advance, and the student should be asked to pay attention to the length of the note in each practice. For example, the A note connecting measures 7 and 8.
- **Ornament Notes**: The composer has indicated that the ornament notes to be played in measures 6, 12, and 16 should be played precisely on time. It is particularly emphasized that such notes should not be played before their time.
- **Avoiding Buzzing**: The horizontal line intersecting the four vertical lines seen at the end of measures 8, 9, 18, and 19 indicates that the finger should not touch the string during position changes to avoid buzzing when playing the notes before and after it. Dyens uses this sign in his music to warn the student to prevent the buzzing sounds frequently heard in guitar music.

Score 3. P'tit daydream – Roland Dyens – Measures 7 to 9.

Difficulty Level

The piece requires the simultaneous horizontal use of two different voices, the correct application of the tirando technique, the use of ornament notes, avoiding buzzing during position changes, and the correct use of dynamic features. Considering the technical and musical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 1 out of 5.

3. Impressions soleil couchant

General Characteristics of the Piece

The third piece, "Impressions soleil couchant," translates to "impressions of sunset" and is dedicated to the renowned French composer Francis Poulenc. It is structured in an ABA, simple ternary form, with a single-voice melody, played with the desired musical effect. The piece features changing time signatures and a dreamlike tempo marked as "Sognante," with a metronome marking of 76-80 for the quarter note.

A	B	A^1
a (1-3)	c (13-18)	a^3 (26-28)
b (4-7)	a^2 (19-22)	b^1 (29-32)
a^1 (8-9)	d (23-25)	coda (33-36)
b^1 (10-13)		

Table 1. Impressions soleil couchant – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Internalizing the Melodic Line**: As in the previous piece, it is important to internalize the melodic line correctly in this piece. First, the melody in the treble part should be practiced extensively to confidently present the desired nuance values. Then, the contrasting melodies in the b and c subsection should be practiced separately, and finally, all parts should be practiced simultaneously.
- **Playing Two-Note Chords**: All two-note chords, such as the E-C# note measure 5, should be played simultaneously unless otherwise specified. Chords should not be broken.
- **Muting Notes**: The E note in the bass part in measure 7 should be muted after one beat by either lifting the pressure of the 2nd finger on the string or by touching the 4th string with the right thumb, leaving the B note alone on the next beat.
- **Avoiding Buzzing During Position Changes**: When playing the melody line in the bass part of the c subsection, it is necessary to switch between the I and II positions. The composer has placed a sign indicating that there should be no buzzing between the notes on the 5th and 4th strings at these transitions. After playing the first note in these transitions, the left-hand finger should lift the pressure on the string, and the position change should be made accordingly. This will prevent the sliding sound caused by the pressure on the string.
- **Sustaining the Pedal Note**: The E note on the 6th string in measure 26 should be sustained as long as possible. This will allow the first motif of the piece to be presented again with an accompaniment using the E note as a pedal.
- **Playing Harmonic Notes**: The three harmonic notes at the end of the piece should be played only with the fingernail, preferably as tirando in a position not too far from the bridge. The composer indicates that playing all harmonic sounds in this way, except for the 7th and 12th positions, will allow the sounds to come out the cleanest.

- **Enharmonic Bass Part**: When looking at the tonal areas in Dyens's works, it is seen that they do not have sharp tonal music characteristics like classical period works. In this context, the enharmonic bass part in the d subsection has a feature that the student may find difficult to read at first. Before starting to play these three measures within the rhythmic pattern, it is appropriate to practice the notes separately.
- **Finger Positioning**: When playing the piece, the thin C natural note in measures 22 and 23 should be played with the 1st finger on the 2nd string, and then the same finger should be moved to the 4th string. Initially, this may seem like a difficult and unnecessary fingering for both the student and the teacher, but this position should be preferred to stop the extension of the C note and to allow the 1st finger to quickly change strings within the same fret.
- **Calm Position Changes**: The composer has placed the expression "comodo" (calm) over the position changes that the student may find difficult to play. It is always recommended to keep in mind that the composer wants these technical difficulties to be resolved comfortably and musically.

Difficulty Level

Presenting the notes that consist a single-voice melody in a connected and musical manner requires comprehensive control over sound production on the guitar. Although the piece primarily features a melody in a single part, the simultaneous presentation of two parts in phrases requires the student to hear the horizontal melodies separately, presenting a moderate level of difficulty. Considering the technical and musical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 2 out of 5.

4. L'insulaire

General Characteristics of the Piece

The fourth piece in the series, "L'insulaire," translates to "the islander" and is dedicated to the Cape Verdean guitarist-singer Bruno-Michel Abati. The piece is influenced by Bossa Nova and Samba rhythms, featuring syncopated rhythmic patterns. It is composed as a simple ternary, ABA form with symmetrical four-measure subsections. The tempo is marked as Moderato, with a metronome marking of 54-58 for the quarter note.

A	B	A^1
a (1-4)	b (17-20)	a^4 (25-28)
a^1 (5-8)	b^1 (21-24)	a^5 (29-32)
a^2 (9-12)		a^6 (33-36)
a^3 (13-16)		coda (37-40)

Table 2. L'insulaire – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Rhythmic Accuracy**: The presentation of phrases with very small rhythmic changes in succession is noteworthy. The student must pay utmost attention to the rhythmic values. Correct rhythm reading should be done before starting to play the piece, and reminders should be placed on the score to facilitate playing the piece with the desired values.
- **Stable Tempo**: The composer indicates in the score notes that the tempo should proceed with a very stable beat and that no hasty attitude should be exhibited.
- **Relaxed Rhythmic Structures**: Samba is described as a tropical blues, it takes various forms, but its essence is this constant fluctuation between sadness and joy by Abati. In this context, while it is necessary to pay attention to the rhythmic values when performing Dyens's piece, it is also appropriate to play the angular rhythmic structures more relaxed and rounded in line with the spirit of Latin music.
- **Dynamic Contrasts**: The three-measure rhythmic motifs forming the a subsection are presented as mp, while the syncopated bass motif starting with a half-beat rest at the end of the phrases should be played as pp. These two different parts can be thought of as communicating with each other in a question-and-answer manner.
- **Avoiding Buzzing During Position Changes**: When making the position change to play the second melody line in the bass on the 5th string, the finger pressing the note before the position change should be lifted vertically at the last moment to prevent buzzing.
- **Dynamic Planning**: The b subsection in the B section have a more stable rhythmic melody compared to the a subsection. Dyens designed this section to contrast with the A section, and the dynamic values range between mp, mf, and f. To reach the f value in measure 24, which forms the peak of the piece, the student should be encouraged to plan their nuance palette correctly.

- **Gradual Decrescendo**: The motifs used in the last four measures of the piece, derived from the bass melody in the last measure of the a subsection, should be slowed down as the piece approaches the end and reduced to a nuance lower than pp to apply the term "quasi niente" (almost nothing) in the final measure.

Difficulty Level

The piece requires precise rhythmic accuracy, stable tempo, dynamic planning, and avoiding buzzing during position changes. Considering the technical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 2 out of 5.

5. Atè breve

General Characteristics of the Piece

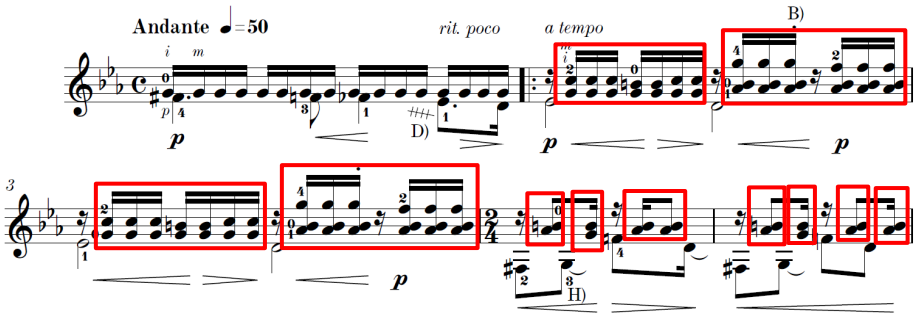
The fifth piece, "Atè breve," translates to "see you soon" in Portuguese and is dedicated to the Turkish guitarist Anıl Gelenler. The piece is structured as AABA1, considerably a larger scale simple ternary form than previous works and features continuous sixteenth-note rhythmic patterns in the key of C minor. The tempo is marked as Andante, with a metronome marking of 50 for the quarter note.

A	**B**	**A^1**
Introduction (1)	e (18-22)	b (23-26)
a (2-3)		c (27-29)
b (4-7)		f (30-31)
c (8-10)		b^3 (32-34)
d (11-12)		g (35-40)
b^1/b^2 (13-17)		coda (41-48)

Table 3. Atè breve – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Continuous Sixteenth-Note Rhythmic Pattern**: The most general characteristic of the motifs forming the piece is the continuously ongoing sixteenth-note rhythmic pattern. Except for the introductory motif in measure 1 and the simultaneous use of double parts in certain sections of the piece, there are accompaniment chords in the treble part for every sixteenth-note unit where the melody is absent in the bass part.



Score 4. Atè breve – Roland Dyens – Measures 1-5.

- **Balanced Accompaniment Chords**: As previously mentioned, a light nuance palette should be chosen to stay behind the melody in the bass part for the consistent and balanced use of these accompaniment chords. Two exercises can be suggested to the student before starting to practice the piece. First, a technical exercise can be applied with the i-m-a fingers on the 1st, 2nd, and 3rd open strings to ensure that the sounds forming the chord are heard equally. Then, the melody line in the bass part can be practiced individually with the appropriate musicality for the given nuances.
- **Staccato Chords**: The composer suggests that the staccato chord seen in the last sixteenth note of the third beat in measure 2 and similar chords throughout the piece should be muted by placing the i-m-a fingers back on the strings immediately after playing.
- **Muting the Low E Note**: The bass E note on the second beat of measure 17 should be muted by placing the p finger on the 6th string when reaching the first beat of the next measure. The horizontal line seen in the notation and the star sign afterward indicates that, just like lifting the pedal on a piano to mute the sound, the extended sounds on the guitar can also be muted. The student's control over the sounds requires learning when to mute the sound as well as producing it. This and similar techniques are frequently used in the series and many of Dyens's works.
- **Decrescendo and Silence**: While playing the rhythmic pattern from measure 46 to the end of the piece, the composer wants the right hand to gradually approach the bridge. A decrescendo should be applied until it reaches a barely audible lightness, and in the final measure, the fingers should move as if playing the strings even if they are not. At the end of the piece, there should be five seconds of silence without any movement.

Difficulty Level

The piece requires mastery over the C minor tonal system, consistent use of accompanying chords, and control over dynamics and muting techniques. Considering the musical sensitivity required, the difficulty level of the piece is rated as 3 out of 5.

6. Marchante basse

General Characteristics of the Piece

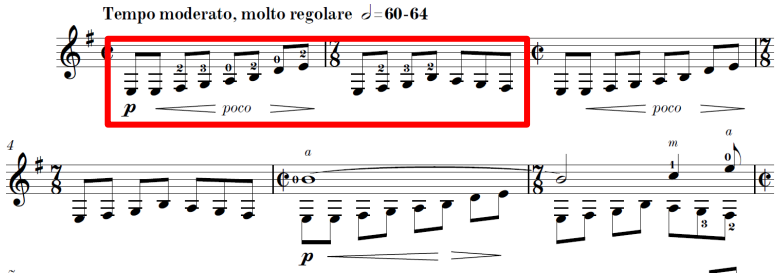
The sixth piece, "Marchante basse," translates to "walking bass" and is dedicated to the French guitarist Philippe Denilauler. The piece features a continuously moving rhythmic pattern of eighth notes in the bass part, alternating between 2/2 and 7/8 time signatures. It is structured as ABA1, simple ternary form with a tempo marked as Tempo moderato, molto regolare, with a metronome marking of 60 for the half note.

A	B	A^1
Introduction (1-4)	c (33-40)	a^3 (49-56)
a (5-12)	c^1 (41-48)	a^4 (57-66)
a^1 (13-20)		coda (67-71)
b (21-24)		
a^2 (25-32)		

Table 4. Marchante basse – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Two-Measure Phrasing**: As previously mentioned, although the time signature constantly changes, it is more appropriate to prefer two-measure phrasing according to the structure of the motif given in the introduction of the piece rather than emphasizing the melodic line on a measure basis. Each two-measure unit of the piece can be considered as a single 15/8 measure within its complex time signature concept.



Score 5. Marchante basse – Roland Dyens – Measures 1-6.

- **Time Signature Changes**: The mentioned sequential changes on time signatures do not occur in the B section. This section is designed with a 7/8 time signature from start to finish, different from the A section. The motifs given in the E minor tonal area in the A section are presented as E major in the B section.
- **Slow Practice with Fingerings**: Practicing the piece as slowly as possible from the beginning and considering the desired fingerings will provide an opportunity to play both melodic lines legato in the long term.
- **Sustaining Long Notes**: Attention should be paid to sustaining long notes, such as the treble G note played with the 4th finger in the last eighth note of measure 9 and continuing in the next measure, for the desired duration.
- **Muting Notes**: The G# - A notes in the sixth note of the 24th beat should be muted by placing the p and i fingers on the 6th and 5th strings immediately after playing.
- **Nuances on Consistent Bass Motif**: The continuous presence of the motif in the bass part throughout the piece can be a challenging experience for both the performer and the listener. However, the piece will achieve a musical expression by using the nuances placed by the composer to distinguish the phrases as intended. Therefore, special attention should be paid to the correct use of the nuance palette when performing the piece.

Difficulty Level

The piece requires internalizing the rhythmic pedal, maintaining legato effect, sustaining long notes, and using dynamic nuances. Considering the technical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 3 out of 5.

7. Babybaião

General Characteristics of the Piece

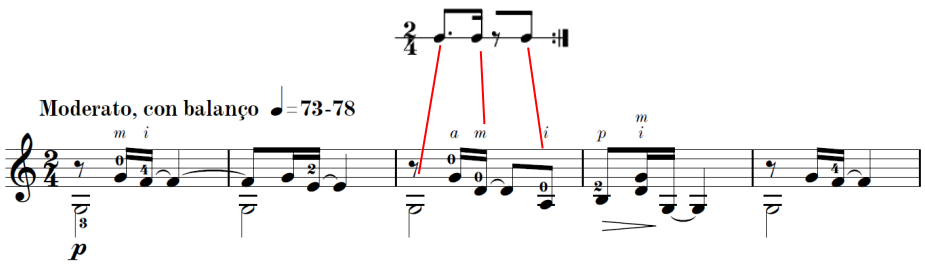
The seventh piece in the series, "Babybaião," translates to "little Baião" and is dedicated to Dyens's classmate, Mariam Renno-Boccali. The piece simplifies the syncopated, two-beat rhythmic pattern of the traditional Baião from Northeast Brazil. It is structured as ABAB1A, large ternary form with a tempo marked as Moderato – con balanço, with a metronome marking of 73-78 for the quarter note.

A	B	A	B^1	A
a (1-8)	b (17-20)	a^2 (25-32)	b^2 (33-36)	a^3 (41-50)
a^1 (8-16)	b^1 (21-24)		b^3 (37-40)	coda (50-56)

Table 5. Babybaião – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Internalizing Syncopation**: The composer notes that this piece is a good opportunity to internalize the concept of syncopation and that the concept of syncopation is frequently borrowed in folk music examples in the repertoire. The piece should be practiced very slowly and, if possible, initially with a metronome without speeding up.
- **Analyzing Rhythmic Structure**: Analyzing the rhythmic structure of the piece can be seen as the primary practice for the student. Percussion expert Bobby Sanabria explains the origins and important features of the rhythmic structure in his video work "The Rhythms of Baião." The musician states that the rhythmic pattern of Baião originates from the Cuban music rhythmic pattern "tresillo."



Score 6. Tresillo rhythmic pattern and Babybaião – Roland Dyens – Measures 1-5.

As seen in the visual, the tresillo rhythmic pattern moves in harmony with the notes in the bass part of the Baião rhythm. When the 2/4 measure is divided into eight equal sixteenth-note values, it can be defined, the rhythmic pattern in the bass part as 1-2-3, 1-2-3, 1-2.

- **Sustaining Tied Notes**: Attention should be paid to playing the tied F and C notes in measures 9-10 and 13-14 for the desired duration.
- **Dynamic Presentation of Melody**: The B section starting in measure 17 has a melodic part on upper voice, unlike the rhythmic structure in the A section. In this section, where the rhythmic function of the A pedal in the bass part continues, the student should bring the melody to the

forefront and present it dynamically. The pp nuance seen in measure 19 is used for the rhythmic structure in the bass part, while the mp nuance is used for the melody in the upper voice.

- **Muting Notes**: At the star sign indicated in the second beat of measure 23, the A note played in the previous beat should be muted by touching the 5th string with the p finger.
- **Playing Three-Note Chords**: The composer indicates that the three-note chord at the beginning of measure 24 should be played in one go without breaking.
- **Muting Open Strings**: The star sign in the second eighth note of measure 24 indicates that the open G and E strings played in the previous measure should be muted with the i and a fingers. This allows the high D note to be played alone.
- **Percussion Effect**: The x sign in measure 32 indicates that the a finger should strike the soundboard of the guitar. When applying this percussion effect, it is needed to strike with the fleshy part of the a finger near the bridge, under the strings. Striking with the nail by mistake can damage the soundboard of the guitar, so it is a dangerous approach.
- **Playing Chords with Combined Fingers**: The composer wants the chords in the B1 section starting in measure 33 to be played by combining the p and i fingers as if playing with a pick. The chord patterns in this section are identical to the chords of the melodic line in the B section. Therefore, it should be played dynamically, contrasting with the A section.
- **Expanding the Nuance Palette**: In each new piece of the series, the composer expands the nuance palette. In this piece, a palette ranging from pp to f is used. The student is advised to plan the nuance areas correctly and to practice the nuance palette separately after completing the technical studies of the piece.

Difficulty Level

The piece requires maintaining the rhythmic structure consistently, extending tied notes to their full values, and working on dynamic variety. Considering the technical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 2 out of 5.

8. Paris-Ciné

General Characteristics of the Piece

The eighth piece, "Paris-Ciné," is dedicated to Dyens's classmate, the French guitarist Jean-Marie Raymond. It features a horizontal melody line in the treble part and a horizontal bass part that

accompanies it one eighth note behind. The piece is structured in a simple ternary, ABA form, with symmetrical four-measure subsections. The tempo is marked as *Gentilmente, senza fretta,* with a metronome marking of 52-55 for the dotted quarter note.

A	**B**	**A^1**
a (1-4)	b (8-12)	a (22-25)
a^1 (4-8)	b^1 (12-16)	a^2 (25-31)
	c (16-21)	

Table 6. Paris-Cine – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Sustaining and Muting Notes**: The composer indicates two important points to pay attention to when practicing this piece: First, the notes forming the melody in the bass part should be sustained for the desired duration due to the ties, and second, the extended notes should be muted in time to stop the resonance, as indicated by the star sign in measures 4, 13, and 25.
- **Horizontal Melodic Line**: As previously mentioned, the horizontal melodic line in the bass part progresses chromatically, especially throughout the a subsection. Although this structure is written for accompaniment purposes, it should be heard as connected and whole within itself, just like the melody in the treble part. Therefore, the student should first practice both melodies separately and then focus on playing the lower melody in a connected manner when combining them.
- **Adhering to Nuance Values**: To bring the phrases forming the sections to life musically, it is necessary to adhere to all the nuance values carefully placed by the composer. These nuance differences, frequently seen in Dyens's music, should be presented in a way that is not conspicuous but enhances the expression, like a gesture or mimic, rather than sudden and large-scale changes.
- **Avoiding Buzzing During Position Changes**: The sign seen in measures 9, 12, and 19 indicates that buzzing sounds should be avoided due to position changes. To avoid this buzzing sound, the pressure of the left-hand finger on the string should be lifted after playing the first note, and the position change should be made without pressure.
- **Preventing Resonance**: In measure 15, the composer wants the p finger to be placed on the 5th string to prevent it from resonating, even though it will not play any note. This meticulous

explanation, rarely seen in guitar music, provides an opportunity for students to specialize in advance.

Score 7. Paris-Cine – Roland Dyens – Measures 13-16.

Difficulty Level

The piece requires presenting the melodic line musically with dynamic values, ensuring the bass part is heard as a whole while accompanying, and stopping the resonance of the required notes. Considering the technical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 3 out of 5.

9. La toque à Tina

General Characteristics of the Piece

The ninth piece, "La toque à Tina," is a play on words frequently used by the composer, resembling "La tocatina," a diminutive form of the Toccata. It is dedicated to the Italian guitarist Mariapina Roberti and features continuous rapid notes and improvisational characteristics. The piece is structured in an ABA, simple ternary form, with a tempo marked as Poco allegro, with a metronome marking of 70-74 for the quarter note.

A	**B**	**A^1**
Introduction (1-4)	c (21-24)	a^3 (29-32)
a (5-8)	c^1 (25-28)	a^4 (33-37)
a^1 (9-12)		
b (13-16)		
a^2 (17-20)		

Table 7. La toque à Tina – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and Student

- **Use of p and i Fingers**: The general structure of the piece indicates that it is an exercise involving the use of the p and i fingers. Although the musical materials appear quite simple, the continuous use of these two fingers can quickly tire the right hand and prevent the proper application of the desired nuance values.

- **Slow Practice for Stability**: The piece consists of sixteenth-note units and has a relatively fast tempo, which can lead to imbalances in the sequential playing of the notes. The best way to resolve these fluctuations in both time and nuance palette is to start practicing this étude very slowly and to begin implementing its musical requirements from the initial practices.

Difficulty Level

The piece requires rapid and even use of the p and i fingers, dynamic consistency, and sequential note playing. Considering the technical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 2 out of 5.

10. Les ré glissent et portent manteaux

General Characteristics of the Piece

The tenth piece, "Les ré glissent et portent manteaux," is dedicated to the 19th-century Spanish guitarist and composer Francisco Tárrega. The piece is primarily monophonic, with a focus on glissando and portamento techniques. The form resembles a ritornello due to the continuous repetition of the A section. The tempo is indicated as Con tenerezza, with a metronome marking of 67 for the quarter note.

A	B	A	C	A
a (1-4)	c (17-20)	a (49-52)	f (65-68)	a (81-84)
b (5-8)	d (21-24)	b (53-56)	g (69-72)	b (85-88)
a^1 (9-12)	c^1 (25-28)	a^1 (57-60)	f^1 (73-76)	a^1 (89-92)
b^1 (13-16)	e (29-32)	b^1 (61-64)	h (77-80)	b^2 (93-96)
	c (33-36)			coda (97-100)
	d^1 (37-40)			
	c^1 (41-44)			
	e (45-48)			

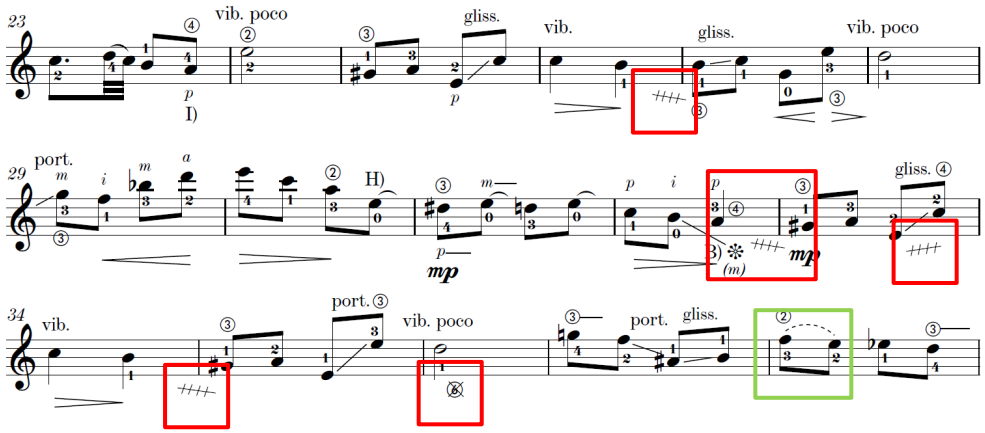
Table 8. Les ré glissent et portent manteaux – Roland Dyens – The Form Schema.

Suggestions for the Teacher and the Student

- **Glissando and Portamento Techniques**: The main focus of the piece is the use of glissando and portamento techniques. The composer explains these two techniques separately in the score notes. Portamento generally involves connecting two notes on the same string with a slow and

steady transition. After the first note is played, the left-hand finger slides to the next note, and the second note is played again with the right-hand finger. The glissando technique is similar to the portamento technique, but the second note reached by the sliding movement after the first note is played is not played again with the right-hand finger. The resonance of the first note is carried to the second note. In short: Portamento – both notes are played with the right-hand finger. / Glissando – only the first note is played with the right-hand finger. The composer indicates which of these two techniques is preferred in all transitions on the score. It is important for the student to respect all the information on the score while practicing the piece.

- **Muting Resonance**: As mentioned in the explanation, the second technical proficiency emphasized by the composer is muting the resonances that occur during and after note transitions. The student needs to learn the concept of resonance. Any sound played on the guitar causes other strings to vibrate as well. The vibration of the strings influenced by each other is also called the resonance of the strings. Even if the student has not played a string, they can prevent resonance, especially by placing the p finger on the thick strings. When playing a single-note melody, to prevent these sounds heard besides the melody, the composer indicates the string numbers that should not resonate simultaneously with an x sign, as seen in the example below.
- **Controlling Extraneous Sounds**: Another technical proficiency as important as preventing resonance is working on controlling the extraneous sounds that the composer calls squeaks. To achieve this proficiency, which can be gained in the long term, it is first necessary to understand the existence of squeaks and accept that they pollute the music. The perception of guitar performance in the first half of the 20th century accepts these sounds as part of the guitar. The increasing number of performers, competition, and a cleaner interpretation of guitar music since 1990 have brought a cleaner playing style. Roland Dyens, not only a composer but also a teacher who has trained many famous guitarists since 1980, has signed these small pieces. The signs for muting notes and avoiding squeaks during note transitions presented with the piece provide significant opportunities for the student's development in shaping the melody, presenting it musically, and mastering the guitar.



Score 8. Les ré glissent et portent manteaux – Roland Dyens – Measures 23-38.

- **Optional Legato**: The legato sign, symbolized by the green square and seen as broken in the previous visual, means "optional legato." If the reverse legato required during consecutive position transitions is difficult for the student, these legato notes may not be played.

Difficulty Level

The piece requires the use of glissando and portamento techniques, resonance damping, and control of extraneous sounds. Considering the technical requirements, the difficulty level of the piece is rated as 3 out of 5.

SYNTHESIS OF FINDINGS AND PEDAGOGICAL IMPLICATIONS

The analysis of the first 10 pieces in Roland Dyens's "Les 100 de Roland Dyens" album reveals a diverse range of technical and musical challenges designed to progressively develop students' skills. However, to strengthen the discussion, this section incorporates detailed comparisons, specific difficulty levels, and pedagogical implications, offering a clearer understanding of each piece's educational potential. Each piece is meticulously crafted to introduce specific techniques and musical expressions, allowing students to build their proficiency gradually. The pieces are characterized by their unique forms, melodic structures, and dynamic nuances, which are essential for students to master.

Technical Development

- **On Joe's Deck**: Focuses on developing the tirando technique and dynamic control. Emphasizes the importance of interweaving notes on different strings to create an arpeggio effect and maintaining a relaxed playing technique.
- **P'tit daydream**: Serves as an exercise in horizontal polyphony. Encourages the student to internalize the melody in both the treble and bass parts separately before combining them, paying attention to the horizontal flow of both parts.
- **Impressions soleil couchant**: Introduces changing time signatures and a dreamlike tempo. Requires students to internalize the melodic line, practice two-note chords, and expert muting techniques.
- **L'insulaire**: Emphasizes rhythmic accuracy and stable tempo. Challenges students to play syncopated rhythmic patterns and plan dynamic contrasts effectively.
- **Atè breve**: Features continuous sixteenth-note rhythmic patterns. Focuses on balanced accompaniment chords and the use of staccato and muting techniques.
- **Marchante basse**: Highlights two-measure phrasing and the continuous presence of a rhythmic motif in the bass part. Encourages slow practice with fingerings to achieve legato playing and sustain long notes. While complex time signatures are not predominant in the selected ten pieces, works like *Marchante basse* reflect Dyens's inclination towards rhythmic complexity; a feature more extensively encountered in the broader *Les 100 de Roland Dyens* collection.
- **Babybaião**: Involves internalizing syncopation and analyzing the rhythmic structure. Requires students to sustain tied notes and present the melody dynamically.
- **Paris-Ciné**: Focuses on sustaining and muting notes. Emphasizes the importance of adhering to nuance values and avoiding buzzing during position changes.
- **La toque à Tina**: Serves as an exercise for the rapid and even use of the p and i fingers. Encourages slow practice to achieve stability and dynamic consistency.
- **Les ré glissent et portent manteaux**: Introduces glissando and portamento techniques. Challenges students to control resonance and prevent extraneous sounds.

Musical Expression

Dyens's works emphasize the importance of musical expression alongside technical proficiency. The inclusion of pieces with varying tempos and rhythmic patterns encourages students to explore different musical styles and expressions. For example:

- **L'insulaire and Babybaião** incorporate Brazilian music influences, requiring students to develop advanced skills in syncopation and rhythmic pedal control.
- **Impressions soleil couchant**, **P'tit daydream, and Paris-Ciné** present lyrical and romantic themes, encouraging students to focus on smooth musical expression and correct execution of dynamic markings.
- **Les ré glissent et portent manteaux** introduces techniques such as glissando, portamento, and harmonic production, challenging students to control resonance and maintain dynamic consistency.

Piece	Importance	Difficulty Level	Features
On Joe's Deck	Developing tirando technique	1 out of 5	Simple structure, melodic tirando technique, bass line
P'tit daydream	Horizontal polyphony exercise	1 out of 5	Simple polyphony, tirando technique, variety of nuances
Impressions soleil couchant	Internalizing melodic line	2 out of 5	Single-voice melody, changing time signatures, dreamlike tempo
L'insulaire	Rhythmic accuracy	2 out of 5	Bossa Nova and Samba rhythms, syncopated rhythmic patterns
Atè breve	The continuous sixteenth-note rhythmic pattern	3 out of 5	Sixteenth-note patterns, balanced accompaniment chords
Marchante basse	Two-measure phrasing	3 out of 5	Continuously moving rhythmic pattern, alternating time signatures
Babybaião	Internalizing syncopation	2 out of 5	Syncopated rhythmic pattern, dynamic presentation of melody
Paris-Ciné	Sustaining and muting notes	3 out of 5	Horizontal melody line, symmetrical four-measure subsections
La toque à Tina	Use of p and i fingers	2 out of 5	Continuous rapid notes, improvisational characteristics
Les ré glissent et portent manteaux	Glissando and portamento techniques	3 out of 5	Monophonic, continuous repetition of A section

Table 9. Summary Table of the First 10 Pieces.

Implications for Guitar Pedagogy

The findings of this study have significant implications for guitar pedagogy. Dyens's *piécétudes* present a valuable alternative to traditional etudes by simultaneously addressing technical mastery

and musical interpretation. Educators can use these pieces to progressively develop students' skills, ensuring a balanced and well-rounded musical education. Notably, the incorporation of contemporary genres and diverse rhythmic structures exposes students to a broader musical spectrum, enhancing versatility. The constructivist principles embedded in Dyens's pedagogical approach encourage students to take an active role in their learning, fostering independent musical exploration and expression.

Recommendations for Educators

Based on the findings of this study, the following recommendations are made for guitar educators:

- **Progressive Skill Development:** Use Dyens's pieces to develop students' skills progressively, starting with simpler pieces and gradually introducing more complex techniques and musical expressions.
- **Emphasis on Musical Expression:** Encourage students to focus on musical expression alongside technical proficiency, paying close attention to dynamic markings and phrasing.
- **Active Learning:** Foster a constructivist learning environment by encouraging students to take an active role in their learning, exploring and developing their own musical voice.
- **Feedback Integration:** Collect and incorporate feedback from students and instructors to better understand the pedagogical effectiveness of each piece. Insights on which techniques are most challenging or which pieces best develop musicality can inform instructional strategies.
- **Use of Supplementary Materials:** Consider integrating recordings of the first author's performances to provide auditory models, enhancing students' musical understanding.

CONCLUSION

Roland Dyens' "Les 100 de Roland Dyens" album represents a significant contribution to the field of guitar pedagogy. The first 10 pieces analyzed in this study demonstrate Dyens's commitment to developing both the technical and musical skills of guitar students. By incorporating a wide range of techniques and musical expressions, Dyens's works provide a comprehensive and holistic approach to guitar education.

This study underscores the importance of integrating technical mastery with musical expression, a balance that Dyens achieves through his *piécétude* concept. The findings of this study highlight the pedagogical value of Dyens's works and their potential to enhance students' technical proficiency

and musical expression. The progressive nature of the pieces ensures that students can develop their skills gradually and systematically, while the emphasis on musical expression encourages them to explore and develop their musical voice.

In conclusion, Dyens's "Les 100 de Roland Dyens" album serves as a valuable resource for guitar educators and students alike. The pieces analyzed in this study offer a rich and diverse repertoire that can support the technical and musical development of guitar students at various levels. By integrating constructivist principles into his pedagogical approach, Dyens has created a body of work that not only challenges students technically but also inspire them to engage deeply with the music and develop their unique musical expression.

Future Research Recommendations:

- Analyze the entire *Les 100 de Roland Dyens* collection to explore the progressive structure and broader pedagogical implications.
- Conduct longitudinal studies with guitar students to measure the direct impact of *piécétudes* on technical development.
- Perform comparative analyses with contemporary guitar etudes from other composers to contextualize Dyens's contributions.
- Investigate how students' interpretations evolve through repeated engagement with Dyens's works over time.
- Explore the effectiveness of using recorded performances as complementary teaching tools alongside the notated scores.

Acknowledgments

This work has been supported by Anadolu University Scientific Research Projects Coordination Unit under grant number #226 - 2005E071.

REFERENCES

Dyens, R. (2012). *On Joe's Deck* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *P'tit daydream* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *Impressions soleil couchant* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *L'insulaire* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *Atè breve* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *Marchante basse* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *Babybaião* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *Paris-Ciné* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *La toque à Tina* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Dyens, R. (2012). *Les ré glissent et portent manteaux* [Sheet music]. Les Productions d'OZ.

Gomez-Ullate, M. (2019). Guitar teaching: State of the art and research questions. *Society Integration Education Proceedings of the International Scientific Conference*, 4, 361–367.

Loeb, S., Dynarski, S., McFarland, D., Morris, P., Reardon, S., & Reber, S. (2017). Descriptive analysis in education: A guide for researchers. *U.S. Department of Education, Institute of Education Sciences.* https://ies.ed.gov/ncee/

Maxwell, J. A. (2018). *Qualitative research design: An interactive approach* (3rd ed.). SAGE Publications.

Merriam, S. B. (2023). *Qualitative research: A guide to design and implementation* (4th ed.). Wiley.

Parasız, G. (2009). Eğitim müziği eksenli keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma, *Sanat Dergisi, 15*, 19-24.

Yıldırım, A., and Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. baskı). Seçkin Yayıncılık.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

GİRİŞ

Bu çalışma, Roland Dyens'in Les 100 de Roland Dyens albümünde yer alan ilk on piécétude'un pedagojik açıdan incelenmesini amaçlamaktadır. Çalgı eğitimi, öğrencilerle birebir yürütülen, teknik ve müzikal becerilerin uygulanmasına olanak sağlayan, çalışma verimliliğini artırarak öğrencilerin müzik kültürlerini geliştiren uzun ve özen gerektiren bir süreçtir (Parasız, 2009). Bu süreçte öğrenci-öğretmen iletişimi kadar, öğretim yöntemleri ve yaklaşımlarının kullanımı da hedeflenen davranışların kazandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Çalgı eğitiminin bu özellikleri dikkate alındığında, klasik gitar pedagojisinde kullanılan yöntem ve materyallerin çeşitliliği, öğrencilerin gelişimine doğrudan etki etmektedir. Bu bağlamda, Roland Dyens'in geliştirdiği "piece ve etude" kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulan piécétude kavramı, teknik

etütler ile müzikal eserler arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak öğrencilere hem teknik becerilerini geliştirme hem de müzikal ifadelerini zenginleştirme fırsatı sunmaktadır.

METODOLOJİ

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Veriler, alan yazın taraması ve Les 100 de Roland Dyens albümündeki ilk on eserin nota analizi yoluyla toplanmıştır. İnceleme sürecinde her bir eser; genel özellikler, öğretmen ve öğrenci için öneriler ile zorluk seviyesi başlıkları altında değerlendirilmiştir. Analiz kriterleri olarak teknik zorluklar (pozisyon değişiklikleri, sağ ve sol el koordinasyonu, özel teknikler), ritmik yapılar (senkop, karma ölçüler), müzikalite (dinamik çeşitlilik, cümleleme, artikülasyon) ve eğitsel katkılar (uzun vadeli müzikal gelişime etkileri) belirlenmiştir. Ayrıca eserlere ilişkin teknik ve müzikal zorluk dereceleri 1 ile 5 arasında derecelendirilmiştir. Analiz süreci, Dyens'in eserlerinde teknik çalışmaları monoton bir süreçten çıkararak öğrencilere sanatsal ve yaratıcı bir deneyim sunduğunu ortaya koymuştur. Özellikle farklı müzikal stillerin bir arada kullanılması, öğrencilerin çeşitli tınıları keşfetmesine ve yorum becerilerini geliştirmesine olanak sağlamaktadır.

BULGULAR

İncelenen ilk on eserin teknik ve müzikal açıdan sunduğu katkılar çeşitlilik göstermektedir. Örneğin, "On Joe's Deck" eseri, tirando tekniği ve nüans kontrolü üzerinde durarak öğrencilerin temel sağ el tekniklerini pekiştirmesine yardımcı olurken; "P'tit Daydream" yatay polifoniye odaklanarak seslerin akışkanlığını sağlama konusunda öğrencilere rehberlik etmektedir. "Impressions soleil couchant" ve "L'insulaire" eserlerinde değişken ölçüler ve senkoplu ritimler kullanılarak öğrencilerin ritmik duyarlılıkları geliştirilmektedir. "Atè breve" ve "Marchante basse" gibi eserler, sürekli sekizlik ya da onaltılık nota dizileri ve iki ölçülük cümle yapılarıyla teknik dayanıklılık ve artikülasyon becerilerini pekiştirirken; "Babybaião" Brezilya müziğinden izler taşıyarak öğrencilere senkop ve ritmik pedal kontrolü konularında uygulamalı bir deneyim sunmaktadır. "Paris-Ciné" ve "Les ré glissent et portent manteaux" eserlerinde ise sesin devamlılığı, glissando ve portamento gibi tekniklerin yanı sıra dinamik geçişlerin doğru bir şekilde uygulanmasına vurgu yapılmaktadır.

Eserlerin analizinden elde edilen bulgular, Dyens'in piécétude yaklaşımının gitar eğitiminde yapılandırmacı öğrenme ilkeleriyle örtüştüğünü göstermektedir. Öğrencilerin aktif katılımını

teşvik eden bu yaklaşım, bireysel keşif ve problem çözme becerilerini geliştirmekte, teknik çalışmaların müzikal bir bağlam içerisinde sunulması, öğrencilerin daha motive bir şekilde çalışmasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca, her bir eserin çok yönlü müzikal unsurlar içermesi, öğrencilerin farklı müzik türleriyle tanışmasına ve performans sırasında daha yaratıcı çözümler üretmesine yardımcı olmaktadır. Çalışmada sunulan tablo ve grafikler, incelenen eserlerin zorluk seviyeleri ile teknik ve müzikal gerekliliklerini karşılaştırmalı bir şekilde göstermiş; böylelikle öğretmenlerin eser seçimi ve öğrenciye uygun materyal belirlemesi konusunda yol gösterici olmuştur.

SONUÇLAR

Bu araştırmanın bulguları, gitar pedagojisinde kullanılabilecek alternatif materyallere olan ihtiyacı bir kez daha ortaya koymaktadır. Dyens'in *Les 100 de Roland Dyens* koleksiyonu, yalnızca teknik becerilerin gelişimine değil, aynı zamanda müzikal duyarlılığın artırılmasına da hizmet eden bir kaynak niteliğindedir. Özellikle ilk on eserin içerdiği teknik ve müzikal çeşitlilik, başlangıç ve orta seviye öğrenciler için kademeli bir ilerleme fırsatı sunmakta ayrıca albümün diğer eserleri için de bir temel oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, Dyens'in eserlerinde yer alan detaylı nüans ve artikülasyon işaretleri, öğrencilere yalnızca teknik kazanımlar sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda yorum gücü kazandırmakta ve öğrencilerin eserlere sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşmalarını sağlamaktadır.

Çalışmada ayrıca eserlerin çalışılması sürecine yönelik gitar eğitimcilerine çeşitli öneriler sunulmaktadır. Öncelikle, Dyens'in eserlerinin aşamalı bir şekilde kullanılması, öğrencilerin teknik becerilerinin sistematik olarak geliştirilmesine olanak sağlayacaktır. Temel tekniklerden başlayarak daha karmaşık müzikal ifadeler içeren eserlere doğru ilerlemek, öğrencilerin hem teknik hem de sanatsal gelişimini destekleyecektir. Ayrıca, eğitimcilerin müzikal ifadeye teknik yeterlilik kadar önem vermesi ve öğrencilerin dinamik işaretler ile müzikal cümleleme unsurlarına dikkat etmelerini teşvik etmesi önerilmektedir. Öğrencilerin öğrenme sürecine daha aktif katılım göstermelerini sağlamak amacıyla yapılandırmacı bir öğrenme ortamı oluşturulması, onların bireysel müzikal kimliklerini geliştirmelerine yardımcı olacaktır. Bununla birlikte, öğrenci ve öğretmen geri bildirimlerinin sürece entegre edilmesi, belirli tekniklerin zorluk düzeyleri ve müzikal ifadeyi geliştirme potansiyeli hakkında daha kapsamlı bilgiler sağlayabilir. Son olarak, eğitimcilerin öğrencilere notalar dışında kayıtlı performanslar sunarak işitsel modellerle

destekleyici bir öğrenme ortamı oluşturmaları önerilmektedir. Bu tür ek kaynaklar, öğrencilerin müzikal anlayışlarını genişletecek ve yorumlama becerilerini güçlendirecektir. Eğitimci ve öğrencilere referans bir kayıt oluşturmak amacıyla, yukarıda bahsedilen bilimsel araştırma projesi kapsamında, ilk elli eserin tamamı birinci yazar tarafından kayıt altına alınmıştır.

Araştırmanın sınırlılıkları arasında yalnızca ilk on eserin incelenmiş olması ve öğrenci performanslarına ilişkin doğrudan bir veri toplanmamış olması bulunmaktadır. Gelecek çalışmalarda, Les 100 de Roland Dyens koleksiyonunun tamamının pedagojik açıdan incelenmesi, öğrencilerle uzun süreli uygulamalı çalışmalar yapılması ve farklı müzik türlerinden çağdaş gitar etütleriyle karşılaştırmalı analizler gerçekleştirilmesi önerilmektedir. Bunun yanı sıra, öğrenci ve öğretmenlerden alınacak geri bildirimlerin de araştırmaya dahil edilmesi, eserlerin eğitsel etkilerinin daha somut bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanıyacaktır.

Sonuç olarak, Roland Dyens'in piécétude yaklaşımı, klasik gitar eğitiminde teknik ve müzikal gelişimi bütünleştiren yenilikçi bir model sunmaktadır. Bu model, öğrencilerin sadece parmak becerilerini değil; aynı zamanda dinleme, yorumlama ve müzikal ifade yetilerini de geliştirmekte; onları daha donanımlı ve yaratıcı birer müzisyen olma yolunda desteklemektedir. Gitar eğitmenlerinin bu tür materyalleri ders planlarına dahil etmesi, öğrencilerin müzikal gelişimini zenginleştirecek ve çalgı eğitiminin daha etkili bir şekilde yürütülmesine katkı sağlayacaktır.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 13.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 23.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1656990
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MÜZİĞE YÖNELİK İLGİ İLE ÇALGILARI TANIMA DURUMUNUN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ: ORTAOKUL ÖĞRENCİLERİ ÖRNEĞİ*

AKBAŞ, Beliz Ziyade[1], KALELİ, Yavuz Selim[2]

ÖZ

Bu araştırma, ortaokul 8. sınıf öğrencilerinin müziğe olan ilgileri ile çalgıları görsel ve işitsel olarak tanıma düzeylerini incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırmada, öğrencilerin müziğe olan ilgileri ve çalgıları tanıma becerileri cinsiyet, müzik türü tercihleri ve ailede müziğe olan ilgi durumlarına göre karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Nicel araştırma yöntemlerinden ilişkisel tarama modeli kullanılan çalışmanın evrenini Konya ilindeki ortaokul öğrencileri oluşturmuştur. Araştırma örneklemi ise Konya'nın Meram, Karatay ve Selçuklu ilçelerindeki ortaokullarda öğrenim gören ve gönüllü olarak katılan 326 kız ve 316 erkek olmak üzere toplam 642 öğrenciden oluşmuştur. Veri toplama aracı olarak, Hakan Okay ve arkadaşları tarafından geliştirilen "müziğe yönelik ilgi ölçeği" ve araştırmacı tarafından hazırlanan "çalgıları tanıma testi" kullanılmıştır. Müziğe yönelik

* Bu çalışma 2. yazar danışmanlığında 1. yazar tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[1] Yük. Lis. Öğr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, belizziyadeakbas@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-4177-5772.
[2] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, yskaleli@erbakan.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5713-7399.

ilgi ölçeği, 29 maddeden oluşan ve 5 alt boyuta ayrılan beşli Likert tipi bir ölçektir. Çalgıları tanıma testi ise çoktan seçmeli (4 seçenekli) bir test olup, öğrencilerin çalgıları görsel ve işitsel olarak tanıma düzeylerini ölçmeyi amaçlamaktadır. Testin güvenilirliği, pilot uygulama verileri üzerinde KR-20 güvenirlik analizi, madde güçlük indeksi, standart sapma ve madde ayırt edicilik analizleri ile sağlanmıştır.

Araştırma sonuçlarına göre, öğrencilerin şarkı söylemeye yönelik tutumları olumlu ve yüksek düzeyde iken, çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik tutumları olumsuz ve düşük düzeyde çıkmıştır. Öğrencilerin çalgıları tanıma düzeyleri ise hem görsel hem işitsel olarak yüksek bulunmuştur. Cinsiyet durumuna göre müziğe yönelik ilgi düzeylerinde anlamlı bir farklılık gözlenmemiştir. Ayrıca, öğrencilerin müziğe olan ilgileri ile çalgıları tanıma düzeyleri arasında anlamlı ve pozitif bir ilişki olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, müziğe yönelik ilgi, çalgı eğitimi, işitsel, görsel.

COMPARATIVE ANALYSIS OF MUSICAL INTEREST AND INSTRUMENT RECOGNITION: A CASE STUDY OF MIDDLE SCHOOL STUDENTS

ABSTRACT

This research was conducted to examine the interest in music and the level of recognizing musical instruments visually and aurally among 8th-grade middle school students. In the study, students' interest in music and their ability to recognize musical instruments were comparatively analyzed based on gender, music genre preferences, and the level of interest in music within their families. The research utilized the relational survey model, one of the quantitative research methods, and the population of the study consisted of middle school students in the province of Konya. The research sample comprised a total of 642 students, including 326 female and 316 male students, who were studying in middle schools in Meram, Karatay, and Selçuklu districts of Konya and voluntarily participated in the study. As data collection tools, the "Interest in Music Scale" developed by Hakan Okay and his colleagues, and the "Musical Instrument Recognition Test" prepared by the researcher were used. The Interest in Music Scale is a five-point Likert-type scale consisting of 29 items and divided into five sub-dimensions. The Musical Instrument Recognition Test is a multiple-choice test (with 4 options) aimed at measuring students' ability to recognize musical instruments both

visually and aurally. The reliability of the test is ensured through KR-20 reliability analysis, item difficulty index, standard deviation, and item discrimination analyses conducted on pilot application data.

According to the research findings, while students' attitudes toward singing are positive and high, their attitudes toward playing musical instruments and attending concerts are negative and low Students' levels of recognizing musical instruments were found to be high both visually and aurally. However no significant difference was observed in the level of interest in music based on gender. Additionally, it was concluded that there is a significant and positive relationship between students' interest in music and their level of recognizing musical instruments.

Keywords: Music education, interest in music, instrument training, auditory, visual.

GİRİŞ

Genel müzik eğitiminin her aşamasında önemli bir yer tutan çalgılar, müfredatın büyük bir kısmını kapsar ve müzik eğitimi için vazgeçilmez bir unsurdur. Ders kitaplarında yer alan çalgılar, öğrencilerin bu enstrümanları tanımalarını, çalgıların ait olduğu yöresel coğrafyaları öğrenmelerini, çalgı türlerini ayırt edebilmelerini ve herhangi bir çalgıya ilgi, yetenek veya yeterliliği olan öğrencilerin bu enstrümanlar hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlamak gibi birçok hedefi içerir. Çalgılar, dersin işlenişini kolaylaştırmanın yanı sıra şarkı öğretiminde, eşlik çalışmalarında ve işbirlikli öğrenme süreçlerinde hem öğretmen hem de öğrenci için büyük bir kolaylık sağlar. Aynı zamanda dersin daha eğlenceli ve aktif geçmesine katkıda bulunur.

Akbaş, Kaleli ve Özdek (2021) çalgı eğitiminde ders kitaplarının hem bir araç hem de bir amaç olarak kullanıldığını ve materyal görevi üstlendiğini belirtmiştir. Ders kitapları, çalgıları öğretmek için bir araç olarak kullanıldığından, içerdiği program ve bilgiler öğrencilere en doğru, yeterli ve sağlıklı içerikleri sunmayı hedefler. İlköğretim genel müzik eğitiminde çalgılar, istenen verimli sonuçlara ulaşmak için en önemli araçlardan biridir (Küçüköncü, 2006).

Çalgılar ve çalgı eğitimi, öğrencilerin derse olan ilgi ve motivasyonlarını artırmanın yanı sıra, onları çalgı çalmaya teşvik etme, dersi öğretmen ve öğrenciler için aktif ve canlı tutma gibi birçok fırsat sunar. Levent (2013) öğretmenlerin derslerde çalgı kullanarak dolaylı yoldan sınıf yönetiminde de başarılı olabileceklerini belirtmiştir. Çalgılar, öğrencilerin dikkatini belirli bir noktaya odaklamaya ve onları derse aktif bir şekilde katılmaya teşvik etmeye yardımcı olur.

Strong'a göre ilgi, bireyin bir kişiye, nesneye veya aktiviteye yönelik sürekli olarak hoşlanma, hoşlanmama ya da kayıtsız kalma biçiminde ortaya koyduğu tepkilerdir (Strong, 1943; aktaran, Özgüven, 1994: 354). İlgi ve merak kavramları ilk bakışta birbirinden farklı yapılar gibi görünse de, literatürde bu iki kavramın ya aynı olduğu ya da ilginin duygusal bir deneyim, merakın ise bu deneyimi tetikleyen bir kişilik özelliği olduğu yönünde tartışmalar bulunmaktadır (Kashdan, 2004; Silvia, 2006).

Müzik eğitimi programı, bireylerde müzikle ilgili istenen öğrenmeleri ve davranış değişikliklerini gerçekleştiren çok yönlü etkinlikler ve düzenlemelerden oluşur (Yıldırım, 2013). Eğitim-öğretim sürecinde, müzik eğitimi müfredatında çalgılar sınıf ve kademelere uygun bir sırayla tanıtılır. Bu çalgılarla ilgili materyaller kullanılır, mümkünse somut örnekler gösterilir ve teknolojik araçlarla desteklenerek dinletilir. Bu sayede öğrenciler çalgıları hem görsel hem de işitsel olarak tanıyarak bilgi edinirler. Ancak, ilköğretim müfredatında 8. sınıflar düzeyinde "Çalgıları Tanıyalım" konusu yer almamaktadır. Bu nedenle, öğrencilerin bu konuyu önceki sınıflarda öğrendikleri varsayılarak, 8. sınıflarda bu konunun ölçülmesi örneklem olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, Konya ilindeki ilköğretim 8. sınıf öğrencilerinin müziğe olan ilgileri ile çalgıları işitsel ve görsel olarak tanıma düzeylerini karşılaştırmalı bir şekilde incelemektir. Mevcut durumun tespit edilmesi, öğrencilerin çalgıları tanımada karşılaştıkları sorunların belirlenmesi ve bu sonuçlar doğrultusunda değerlendirmeler yapılarak, Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) müzik ders kitaplarına ve müzik eğitimine katkı sağlayacak öneriler sunulması hedeflenmektedir.

Bu araştırma, Milli Eğitim kademelerindeki müzik dersi eğitim-öğretim programına katkı sağlaması açısından büyük önem taşımaktadır. Çalışma, müzik dersi alan öğrencilerin ve ilgili bireylerin çalgıları sınıflandırma konusunda farkındalık kazanmalarına yardımcı olmayı hedeflemektedir. Ayrıca, bu araştırmanın sonuçları, müzik eğitimiyle ilgili benzer çalışmalar için kaynak teşkil edebilir ve gelecekte yapılacak araştırmalara rehberlik edebilir. Bu hedefler doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1- İlköğretim 8. sınıf öğrencilerinin müziğe olan ilgi düzeyleri nasıldır? Ayrıca, bu öğrencilerin müziğe olan ilgi düzeyleri ile cinsiyetleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark var mıdır?

2-İlköğretim 8. sınıf öğrencilerinin çalgıları (müzik aletlerini) tanıma düzeyleri nedir? Ayrıca, çalgıları tanıma düzeyleri ile cinsiyetleri arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark var mıdır?

3-İlköğretim 8. sınıf öğrencilerinin müziğe olan ilgileri ile çalgıları tanıma becerileri arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?

Bu sorular, öğrencilerin müzikle olan ilişkilerini ve bu ilişkinin çeşitli faktörlerle nasıl etkileşime girdiğini anlamaya yöneliktir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, ortaokul 8. sınıf öğrencilerinin müziğe yönelik ilgileri ile çalgıları hem işitsel hem de görsel olarak tanıma becerilerinin karşılaştırmalı bir şekilde incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, nicel araştırma yöntemlerinden biri olan ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır.

Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu gibi tespit etmeyi hedefleyen bir araştırma yaklaşımıdır. Bu modelde, araştırma konusu olan olay, birey ya da nesne, kendi doğal koşulları içinde ve herhangi bir müdahalede bulunulmadan incelenir. Araştırmacının amacı, var olan durumu değiştirmek ya da etkilemek değil, onu olduğu gibi gözlemleyerek belgelemektir. Çünkü araştırılan konu zaten mevcuttur ve önemli olan, bu durumu doğru ve uygun bir şekilde ortaya koyabilmektir (Karasar, 2019: 109).

Çalışma Grubu

Araştırmanın evreni, Konya ilindeki farklı ortaokullarda eğitim gören öğrencilerden oluşmaktadır. Çalışmanın Konya'nın merkez ilçelerinde gerçekleştirilmesinin temel nedeni, ulaşım ve iletişim açısından sağladığı kolaylıktır. Araştırmada, kolay ulaşılabilir örneklem yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda, örneklem grubunu Konya ili Meram, Karatay ve Selçuklu ilçelerindeki ortaokullarda 8. sınıfta öğrenim gören öğrenciler oluşturmuştur.

Araştırmacı, veri toplama sürecinde öncelikle çalışmaya dahil edilen okullarla ön görüşmeler yaparak randevu almıştır. Randevu gününde, araştırmacı okullara giderek öğrencilere araştırmanın amacını detaylı bir şekilde açıklamıştır. Ayrıca, öğrencilere ölçeklerin kendilerine uygun bir zamanda uygulanacağı ve araştırmaya katılımın tamamen gönüllülük esasına dayalı olduğu, zorunlu olmadığı belirtilmiştir. Bu doğrultuda, çalışmaya gönüllü olarak katılmayı kabul eden toplam 642 öğrenci örneklem grubuna dahil edilmiştir. Örneklemin demografik dağılımı incelendiğinde, katılımcıların 326'sı kız, 316'sı ise erkek öğrencidir. Tüm katılımcılar, sekizinci sınıfta eğitim görmektedir.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak iki farklı yöntem kullanılmıştır: Müziğe Yönelik İlgi Ölçeği ve araştırmacı tarafından geliştirilen Çalgıları Tanıma Testi.

Müziğe Yönelik İlgi Ölçeği, Okay ve meslektaşları (2015) tarafından öğrencilerin müziğe olan ilgisini değerlendirmek amacıyla geliştirilmiş bir öz-bildirim aracıdır. Bu ölçek, özellikle ortaokul düzeyindeki öğrencilere odaklanarak, müziğe yönelik ilgiyi sistematik bir şekilde ölçmeyi hedeflemiştir. Bu yaş grubunda daha önce müziğe ilgiyi ölçmeye yönelik güvenilir ve geçerli bir araç bulunmaması, bu ölçeğin geliştirilmesini önemli kılmıştır. Araştırmada, bu ölçeğin kullanılmasıyla ortaokul öğrencilerinin müziğe olan ilgileri güvenilir ve geçerli bir şekilde değerlendirilmiştir.

Araştırmacı, öğrencilerin çalgıları hem görsel hem de işitsel olarak tanıma becerilerini ölçmek amacıyla çoktan seçmeli (4 seçenekli) bir test geliştirmiştir. Bu testin oluşturulması sürecinde, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda görev yapan 2 akademisyen ve ortaokullarda çalışan 3 müzik öğretmeni olmak üzere toplam 5 uzmanın görüşlerine başvurularak kapsam geçerliği alınmıştır.

Test, Ortaokul Müzik Dersi Öğretim Programı ile uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Araştırmacı tarafından telli, yaylı, üfleme ve vurma çalgıları hem görsel hem de işitsel olarak belirlenmiş ve bu çalgılar uzmanların değerlendirmesine sunulmuştur. Uzmanların geri bildirimleri doğrultusunda, testte 5 işitsel ve 10 görsel olmak üzere toplam 15 çalgı aleti uyarıcı olarak kullanılmıştır. Bu süreç, testin geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı olarak geliştirilmesini sağlamıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada ortaokul öğrencilerinin müziğe yönelik ilgi ve çalgıları tanıma testi puanlarının normal dağılım gösterip göstermediğine skewness (çarpıklık) ve kurtosis (basıklık) değerleri dikkate alınarak karar verilmiştir. Bu değerlerin -2.00 ila +2.00 değerler arasında olmasından dolayı araştırma verilerinin normal dağılım gösterdiğine karar verilmiştir.

Verilerin normal dağılım göstermesi nedeniyle, cinsiyete göre müziğe yönelik ilgi ve müzik aletlerini tanıma puanlarının karşılaştırılmasında bağımsız örneklem t testi kullanılmıştır. İkiden fazla grubun karşılaştırılması gereken durumlarda ise tek yönlü varyans analizi (ANOVA) uygulanmıştır. ANOVA testi sonucunda anlamlı bir farklılık tespit edilmesi durumunda, bu farklılığın hangi gruplar arasında olduğunu belirlemek amacıyla post-hoc testlerine başvurulmuş

ve bu kapsamda Tukey testi kullanılmıştır. Ayrıca, ortaokul öğrencilerinin müziğe olan ilgileri ile müzik aletlerini tanıma düzeyleri arasındaki ilişkiyi incelemek için Pearson Momentler Çarpım Korelasyon Tekniği uygulanmıştır. Bu yöntem, iki değişken arasındaki ilişkinin yönünü ve şiddetini belirlemek amacıyla kullanılmıştır. Bu analizler, verilerin istatistiksel olarak anlamlı sonuçlar üretmesini ve farklılıkların kaynağının net bir şekilde ortaya konulmasını sağlamıştır.

Etik

Araştırmanın etik kurul izni Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulunun 2021/315 sayılı kararı ile alınmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde araştırmacının amaçları doğrultusunda hazırlana ölçme araçlarından elde edilen bulgulara yer verilmektedir.

Müziğe İlgi	N	Minimum	Maximum	$\bar{X}$	Ss
Çalgı çalmaya yönelik olumlu tutumlar	643	0,00	4,78	3,03	0,60
Konsere gitmeye yönelik olumlu tutumlar	643	0,00	4,86	2,76	0,81
Çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumlar	643	0,00	5,00	2,13	0,86
Şarkı söylemeye yönelik tutumlar	643	0,00	5,00	3,88	1,15
Müzik dinlemeye yönelik tutumlar	643	0,00	5,00	2,52	0,56
İlgi Ölçeği Toplam Puan	643	0,00	3,90	2,87	0,43

***Tablo 1**. Ortaokul öğrencilerinin müzik ilgilerine ilişkin betimsel istatistikler.*

Tablo 1 incelendiğinde, Ortaokul 8. Sınıf öğrencilerinin müzik ilgileri ve müzik aletlerini tanıma testinden elde ettikleri puanlara ilişkin betimsel istatistik değerleri görülmektedir. Analizlere göre, Ortaokul 8. Sınıf öğrencilerinin müzik ilgileri ölçeğinin 5 alt boyutunda elde ettikleri puan ortalamaları sırasıyla; Çalgı çalmaya yönelik olumlu tutumlar için 3,03±0,60, Konsere gitmeye yönelik olumlu tutumlar için 2,76±0,81, Çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumlar için 2,13±0,86, Şarkı söylemeye yönelik tutumlar için 3,88±1,15, Müzik dinlemeye yönelik tutumlar için 2,52±0,056 ve son olarak ilgi ölçeği toplam puanlarda ise 2,87±0,44 olarak hesaplanmıştır. Puan ortalamalarına göre, 8. Sınıf öğrencilerinin Şarkı söylemeye yönelik tutumları yüksek ve olumlu, buna karşın Çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumları ise

düşük düzeydedir. Genel olarak ölçeğin diğer boyutları ve bütününde orta düzeyde bir ilgiye sahip oldukları görülmüştür.

Çalgıları Tanıma	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
İşitsel tanıma	643	0,00	5,00	4,49	0,68
Görsel tanıma	643	0,00	20,00	8,14	1,83
Toplam Tanıma	643	0,00	24,00	12,62	2,05

Tablo 2. *Ortaokul öğrencilerinin çalgıları tanıyabilme düzeylerine ilişkin betimsel istatistikler.*

Tablo 2 incelendiğinde, Ortaokul öğrencilerinin çalgıları tanıyabilme testi açısından ortalamalara bakıldığında işitsel tanıma sorularında 4,48±0,68; görsel tanıma sorularında 8,14±1,83 ve son olarak müzik aletlerini tanıma toplam puanlarda ise 12,62±2,05 ortalama değerleri hesaplanmıştır. Bu ortalama değerlere göre soru sayıları dikkate alındığında genel olarak öğrencilerin müzik aletlerini tanıma düzeylerinin hem görsel hem işitsel ve toplam testte yüksek düzeyde olduğu bulunmuştur.

Müziğe İlgi	Cins.	N	$\bar{X}$	Ss	t	p
Çalgı çalmaya yönelik olumlu tutumlar	Kız	326	3,22	0,52	8,38*	0,00
	Erkek	316	2,84	0,62		
Konsere gitmeye yönelik olumlu tutumlar	Kız	326	3,02	0,79	9,02*	0,00
	Erkek	316	2,48	0,74		
Çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumlar	Kız	326	1,82	0,70	-10,03*	0,00
	Erkek	316	2,46	0,89		
Şarkı söylemeye yönelik tutumlar	Kız	326	4,28	0,90	9,62*	0,00
	Erkek	316	3,46	1,23		
Müzik dinlemeye yönelik tutumlar	Kız	326	2,54	0,50	1,00	0,32
	Erkek	316	2,50	0,61		
İlgi Ölçeği Toplam Puan	Kız	326	2,98	0,34	7,07*	0,00
	Erkek	316	2,75	0,47		

Tablo 3. *Ortaokul öğrencilerinin cinsiyetlerine göre müzik ilgileri ve müzik aletlerini tanıma düzeylerinin karşılaştırılması.*

Tablo 3 incelendiğinde, Ortaokul 8. Sınıf öğrencilerinin müzik ilgileri ve müzik aletlerini tanıma testinden elde ettikleri puanların cinsiyete göre karşılaştırma sonuçları yer almaktadır. Analizlere göre katılımcı öğrencilerin müzik dinlemeye yönelik tutum boyutundaki puan ortalamalarında cinsiyete bağlı anlamlı bir farklılık gözlenmemiştir. ($p>0,05$). Buna karşın müzik ilgisi ölçeğinin

diğer boyutlarında ve toplam puanlarında cinsiyete bağlı anlamlı bir farklılıklar gözlenmiştir (p<0,05). Grupların ortalamalarına göre Çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumlar boyutunda erkeklerin yüksek ortalamalar elde ettiği bulunmuştur. Buna karşın ölçeğin olumlu ilgiyi yansıtan diğer boyutlarında ve toplam puanlarında ise kız öğrenciler anlamlı düzeyde yüksek puanlar elde etmişlerdir.

Çalgıları Tanıma	Cins.	N	$\bar{X}$	Ss	t	p
İşitsel Tanıma	Kız	326	4,51	0,61	1,05	0,29
	Erkek	316	4,46	0,74		
Görsel Tanıma	Kız	326	8,22	1,89	1,20	0,23
	Erkek	316	8,05	1,77		
Toplam Tanıma	Kız	326	12,73	2,01	1,42	0,16
	Erkek	316	12,50	2,09		

Tablo 4. *Ortaokul öğrencilerinin cinsiyetlerine göre çalgıları tanıyabilme düzeylerinin karşılaştırılması.*

Tablo 4. incelendiğinde, Ortaokul 8. Sınıf öğrencilerinin müzik aletlerini tanıma testinden elde ettikleri puanlar ise cinsiyete göre anlamlı farklılık göstermemiştir (p>0.05).

Müzik İlgileri		İşitsel Tanıma	Görsel Tanıma	Toplam Tanıma
Çalgı çalmaya yönelik olumlu tutumlar	-r-	,144**	,165**	,196**
	-p-	,000	,000	,000
Konsere gitmeye yönelik olumlu tutumlar	-r-	,032	,024	,033
	-p-	,416	,537	,411
Çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumlar	-r-	,061	,032	,008
	-p-	,121	,416	,830
Şarkı söylemeye yönelik tutumlar	-r-	,106**	,180**	,197**
	-p-	,007	,000	,000
Müzik dinlemeye yönelik tutumlar	-r-	,127**	,058	,094*
	-p-	,001	,145	,017
İlgi Ölçeği Toplam Puan	-r-	,168**	,155**	,195**
	-p-	,000	,000	,000

P*<0.05

Tablo 5. *Ortaokul öğrencilerinin müzik ilgileri ve çalgıları tanıyabilme düzeyleri arasındaki ilişkilerin analizi.*

Tablo 5 incelendiğinde, ortaokul öğrencilerinin müzikle ilgili tutumları ile müzik aletlerini tanıma düzeyleri arasında istatistiksel olarak anlamlı ve pozitif ilişkiler olduğu görülmektedir. Çalgı çalmaya yönelik olumlu tutum puanları ile işitsel tanıma (r=0,144; p<0,000), görsel tanıma (r=0,165; p<0,000) ve müzik aletlerini toplam tanıma puanları (r=0,196; p<0,000) arasında orta düzeyde anlamlı ilişkiler bulunmaktadır. Şarkı söylemeye yönelik olumlu tutum puanları ile işitsel tanıma (r=0,106; p<0,007), görsel tanıma (r=0,180; p<0,000) ve müzik aletlerini toplam tanıma puanları (r=0,197; p<0,000) arasında da olumlu ve orta düzeyde anlamlı ilişkiler tespit edilmiştir. Müzik dinlemeye yönelik tutumlar ile işitsel tanıma (r=0,127; p<0,001) ve müzik aletlerini toplam tanıma puanları (r=0,094; p<0,017) arasında yine olumlu ve orta düzeyde anlamlı ilişkiler bulunmaktadır. Müziğe yönelik ilgi ölçeğinin toplam puanları ile işitsel tanıma (r=0,168; p<0,000), görsel tanıma (r=0,155; p<0,000) ve müzik aletlerini toplam tanıma puanları (r=0,195; p<0,000) arasında ise olumlu ve yüksek düzeyde anlamlı ilişkiler saptanmıştır.

Bu bulgular, ortaokul öğrencilerinin müziğe olan ilgileri arttıkça, müzik aletlerini tanıma düzeylerinin de arttığını göstermektedir. Başka bir deyişle, müziğe yönelik olumlu tutum ve ilgi, öğrencilerin müzik aletlerini tanıma becerilerini de olumlu yönde etkilemektedir.

SONUÇLAR

Araştırma sonuçlarına göre, 8. sınıf öğrencilerinin müzik ilgileri ve müzik aletlerini tanıma testinden aldıkları puanlara ilişkin betimsel istatistikler incelendiğinde, öğrencilerin şarkı söylemeye yönelik tutumlarının yüksek ve olumlu olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte, çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik tutumlarının olumsuz ve düşük düzeyde olduğu sonucuna varılmıştır. Genel olarak, ölçeğin diğer boyutları ve bütününde öğrencilerin orta düzeyde bir ilgiye sahip oldukları belirlenmiştir. Bu bulgular, Biricik (2019) tarafından yapılan araştırma sonuçlarıyla kısmen benzerlik göstermekle birlikte, bazı noktalarda farklılıklar da içermektedir. Biricik (2019), ortaokul öğrencilerinin müziğe yönelik ilgilerini incelediği çalışmasında, 8. sınıf öğrencilerinin konsere gitmeye yönelik tutumlarının düşük olması açısından bu araştırma ile benzer sonuçlar elde etmiştir. Ancak, Biricik (2019) çalışmasında 8. sınıf öğrencilerinin şarkı söylemeye yönelik tutumlarının düşük çıkması, bu araştırmanın bulgularıyla çelişmektedir.

Ortaokul öğrencilerinin çalgıları tanıyabilme düzeylerine ilişkin betimsel istatistikler incelendiğinde, öğrencilerin müzik aletlerini tanıma düzeylerinin hem görsel hem işitsel hem de toplam test puanları açısından yüksek olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca, ortaokul 8. sınıf öğrencilerinin müzik ilgileri ve müzik aletlerini tanıma düzeylerinin cinsiyete göre karşılaştırılması

yapılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, öğrencilerin müzik dinlemeye yönelik tutumlarında cinsiyet açısından anlamlı bir farklılık tespit edilmemiştir. Bununla birlikte, çalgı çalmaya ve konsere gitmeye yönelik olumsuz tutumlar boyutunda erkek öğrencilerin daha yüksek ortalamalara sahip olduğu görülmüştür. Öte yandan, ölçeğin olumlu ilgiyi yansıtan diğer boyutlarında ve toplam puanlarında ise kız öğrencilerin anlamlı düzeyde daha yüksek puanlar aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmalara bakıldığı zaman Öztopalan (2007), Aslantaş (2016), Baydağ (2019) Afacan ve Özgür (2013)'ün çalışmalarında kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre müzik dersine ilişkin tutumlarının daha olumlu ve yüksek olması ile araştırma bulgusu benzerlik göstermektedir.

Ortaokul öğrencilerinin müziğe olan ilgileri ile müzik aletlerini tanıyabilme düzeyleri arasındaki ilişki incelendiğinde, elde edilen verilere göre bu iki faktör arasında anlamlı ve olumlu bir bağlantı olduğu sonucuna varılmıştır. Yani, öğrencilerin müziğe olan ilgisi arttıkça, müzik aletlerini tanıma becerileri de artmaktadır.

MEB müzik ders kitaplarında, müfredat ve programlarda yer alan "çalgılar" veya "çalgıları tanıyalım" ünitelerinde, çalgıların hem sesli hem de görsel olarak daha detaylı bir şekilde tanıtılması ve öğrencilerin bu çalgıları somut bir şekilde görebilmeleri için daha fazla etkinliğe yer verilmesi, müzik ders kitaplarında QR kod ile çalgıların sesli tanıtım bilgilerine yer vermeleri önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Afacan, Ş. ve Özgür, Ü. (2016). 6. Ve 7. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. UHMAD Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, 7: 1-24. ID:54 K:104.

Akbaş, B. Z., Kaleli, Y. S., & Özdek, A. (2021). Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan Bağlama Ders Kitaplarındaki Alıştırma ve İlgili Türkülerin Hedef Davranış Bakımından İncelenmesi. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5.

Baydağ, C. (2019). Üniversitelerin Farklı Lisans Bölümlerinde Öğrenim Gören Öğrencilerin Müziğe Yönelik İlgi Düzeylerinin İncelenmesi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 145–158.

Biricik, S. (2019). Ortaokul Öğrencilerinin Müziğe Yönelik İlgilerinin Bazı Değişkenlere Göre İncelenmesi Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Karasar, N. (2019). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 34.Basım.

Kashdan, T. B. (2004). Curiosity. C. Peterson, and M. E. Seligman (Ed). Characterstrengthsandvirtues: A handbookandclassification (s. 125-141). Oxford UniversityPress

Küçüköncü, Y. (2006). Türk Eğitim Sistemindeki Yapılanma Sürecinde Müzik Öğretmeni Modelleri, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.

Levent, A. (2013). İlköğretimde Müzik Öğretmeninin Kullandığı Çalgının Öğrencinin Derse İlişkin Tutumuna Etkisi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Tokat.

Okay, H. H., Gençel-Ataman, Ö. ve Kırtak-Ad, V. N. (2015). Müziğe Yönelik İlgi Ölçeği (MYİÖ)'nin geçerlik ve güvenirlik çalışması. Akademik Bakış Dergisi, 51, 62-71.

Özgüven, İ.E.(1994). Psikolojik testler. Ankara: Yeni Doğuş Matbaası.

Öztopalan, E. (2007). İlköğretim Düzeyindeki Özel Okullar İle Devlet Okullarının 6, 7 Ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumları Ve Akademik Başarıları Arasındaki İlişki. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir.

Silvia, P. J. (2006). Exploring The Psychology Of Interest. Oxford University Press

EXTENDED ABSTRACT

This study investigates the relationship between 8th grade primary school students' interest in music and their ability to recognize musical instruments both audially and visually in Konya, Turkey. The primary objective is to assess the current state of students' engagement with music, identify challenges they face in distinguishing musical instruments, and propose evidence-based recommendations to improve music education curricula and textbooks under the Turkish Ministry of National Education (MEB). The research holds significant implications for music education by addressing gaps in students' familiarity with instruments and suggesting pedagogical enhancements to foster deeper musical appreciation and knowledge.

The study employs a quantitative approach, specifically the relational survey model, to examine the correlation between students' musical interests and their instrument recognition skills. The target population consists of 8th grade students from various secondary schools across Konya's central districts Meram, Karatay, and Selçuklu selected for their accessibility. A convenience sampling method is used, with 642 participants (326 female, 316 male) voluntarily taking part in the study. Prior to data collection, the researcher conducted preliminary meetings with school administrations to explain the study's purpose and ensure ethical compliance. Students were

informed that participation was entirely voluntary, and no incentives or penalties were associated with their involvement.

Data were gathered using two primary instruments: the Interest in Music Scale and the researcher-developed Musical Instrument Recognition Test. The Interest in Music Scale measured students' attitudes toward various musical activities, including singing, playing instruments, listening to music, and attending concerts. The Musical Instrument Recognition Test evaluated students' ability to identify instruments through both visual images and auditory samples, providing a comprehensive assessment of their familiarity with different musical tools.

The findings reveal several key insights into students' musical engagement. First, students exhibited a strong and positive attitude toward singing, indicating a general enthusiasm for vocal music. However, their attitudes toward playing instruments and attending concerts were notably negative and low, suggesting a disinterest or lack of exposure to instrumental and live music experiences. Overall, students demonstrated a moderate level of interest in music, with variations across different dimensions of musical activity. These results partially align with prior research, such as Biricik's (2019) study, which also found low concert attendance attitudes among 8th-grade students. However, Biricik's study reports lower enthusiasm for singing, contrasting with this study's findings. This discrepancy may stem from regional or cultural differences in music education practices or shifts in student preferences over time.

Regarding instrument recognition, students performed well in both visual and auditory identification tasks, indicating a reasonably strong familiarity with common musical instruments. This suggests that while students may not actively engage with instrumental music, they possess a foundational ability to recognize instruments when presented with visual or auditory cues. Gender-based analyses yielded additional insights. While no significant difference was found in attitudes toward listening to music, male students displayed higher negative attitudes toward playing instruments and concert attendance compared to their female counterparts. Conversely, female students scored significantly higher in dimensions reflecting positive musical interest, such as singing and overall engagement with music. These findings are consistent with earlier studies by Öztopalan (2007), Aslantaş (2016), Baydağ (2019), and Afacan & Özgür (2013), which similarly reveal that female students tend to exhibit more favorable attitudes toward music education. The persistence of this trend across multiple studies highlights a potential gender disparity in musical engagement that warrants further exploration.

A particularly significant finding of this study is the positive correlation between students' interest in music and their ability to recognize musical instruments. This relationship suggests that students with higher levels of musical engagement are more adept at identifying instruments, underscoring the interconnectedness of interest and knowledge in music education. This finding supports the notion that fostering students' enthusiasm for music whether through listening, singing, or playing instruments can enhance their overall musical literacy, including their ability to distinguish between different instruments.

The study's implications for music education are substantial. Given the students' low interest in instrumental music and concert attendance, there is a clear need for interventions that make these experiences more accessible and engaging. For instance, integrating hands-on instrument workshops, school concerts, or collaborations with local musicians could demystify instrumental music and encourage participation. Additionally, the strong performance in instrument recognition tasks indicates that students are capable of learning about instruments when exposed to them, but this exposure may currently be insufficient or passive. To address this, the study recommends that MEB's music textbooks and curricula expand their coverage of musical instruments, incorporating more detailed auditory and visual examples. Units such as "Introduction to Musical Instruments" could be enhanced with interactive multimedia content, including high-quality images, audio samples, and videos of instruments being played. Such improvements would provide students with a more immersive and tangible understanding of musical tools, bridging the gap between theoretical knowledge and practical recognition.

Furthermore, the gender differences observed in musical attitudes suggest that tailored approaches may be necessary to engage all students effectively. For example, activities that resonate with male students' interests such as exploring diverse musical genres or incorporating technology-based music creation could help mitigate their negative attitudes toward instrumental music. Conversely, female students' strong engagement with singing could be leveraged to introduce them to broader musical experiences, such as choir participation or vocal training.

This study contributes to the broader discourse on music education by providing empirical evidence of the relationship between musical interest and instrument recognition. Its findings underscore the importance of designing curricula that not only impart knowledge but also cultivate enthusiasm for music in its various forms. By addressing the identified gaps—such as the lack of interest in instrumental music and the need for more interactive learning materials—the study offers

actionable recommendations to enhance music education in Turkey. Future research could build on these findings by exploring longitudinal trends in students' musical attitudes or evaluating the effectiveness of specific interventions, such as instrument-based workshops or revised textbook content.

In conclusion, this research highlights the nuanced dynamics of students' engagement with music and their ability to recognize musical instruments. While students show a moderate interest in music overall, their disengagement from instrumental and live music experiences points to areas needing improvement. The positive correlation between musical interest and instrument recognition suggests that fostering enthusiasm for music can enhance students' musical literacy. By implementing the study's recommendations such as enriching textbooks with multimedia content and creating more interactive learning experiences educators and policymakers can create a more inclusive and effective music education system that inspires students to explore the diverse world of music.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1651111
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KANUN EĞİTİMİNDE SİSTEMİN HEDEFLERLE UYUMU: ÖĞRETİM ELEMANI YAKLAŞIMLARI VE KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER[1]

TEKİN, Hıdır Safa[2]
UMUZDAŞ, Serpil[3]

ÖZ

Bu çalışma, Türkiye'deki üniversitelerde kanun eğitimi vermekte olan eğitimcilerin, lisans kanun eğitim öğretim sürecine ilişkin görüşlerini belirleyen ve raporlayan bir araştırmadır. Konservatuvarlardaki kanun eğitimi sürecini ve kapsamını, öğretim elemanlarının bakış açıları ve deneyimleriyle sunan bu araştırma, ulusal kalite ve akreditasyon çalışmalarına yönelik çalışmalar bağlamında mevcut durumun tespiti, kontrolü ve değerlendirilmesi için veri ve perspektif sağlamaktadır. Gönüllü katılımcılara; mesleki kanun eğitiminin kurumsal hedeflerle uyumu, ilgili müfredatın kapsamı ve iç kontrol süreci, uygulamalarda karşılaşılan güçlükler ve gerçekleşen düzeltici faaliyetler, eğitimcilerin çalgı eğitimi bağlamında akreditasyonla ilgili görüşleri, mevcut eğitim programının mesleki kanun eğitimi alan öğrencilere yeni özellikler ve üstünlükler kazanabilmek üzere duyduğu ihtiyaçları karşılama durumuna ilişkin sorular yöneltilmiştir. Sonuç

[1] Bu makale, birinci yazarın yüksek lisans tezi kapsamında, ikinci yazarın danışmanlığında üretilmiştir.

[2] Uzman, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, hsafatekin@gmail.com, 0000-0003-1422-9757.
[3] Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, sumuzdas@hotmail.com, 0000-0002-6013-2406.

olarak; bazı programların eksikler barındırdığını, öğrencilerin teknik beceriler kazandıktan sonra müzikal üslup geliştirmelerinin beklendiğini ve bu ihtiyaca cevap verebilmek için ek çalışmalara ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır. Yine; bulgulardan anlaşıldığı üzere, hedef ve içerik uyumu zafiyetinin algılandığı bölümlerde öğretim elemanları kendi uygun buldukları yöntemlerle gidermeye çalışmaktadır. Çalgı dersi konularının nazariyat dersiyle eş zamanlı yürütüldüğü, bunun genel anlamda olumlu sonuç getirebildiği ancak çalgı becerileri geliştirme açısından her zaman işlevli olmayabildiği anlaşılmaktadır. Bunun dışında öğretim elemanı başına düşen öğrenci sayısı bazı dönemlerde kaliteli bir sürece uygun olamayabildigi, bu durumda ise bireysel olarak planlanmış dersi toplu yapma eğilimine başvurulduğu bildirilmiştir. Akreditasyon konusunda kanun öğretim elemanları yarıya bölünmüş durumdadır. Katılımcıların bir kısmı uygulamaya olumlu bakarken, bir kısmı olumsuz tutuma sahiptir. Öğretim elemanları, öğrencilerin niteliklerini arttırabilmeleri için; sorumluluk sahibi olarak çalışma görevlerini yerine getirmeye ihtiyaç duyduklarını ifade etmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Çalgı eğitimi, konservatuvar, akreditasyon, müfredat, kanun.

THE COMPATIBILITY OF THE SYSTEM WITH OBJECTIVES IN KANUN EDUCATION: PERSPECTIVES AND CHALLENGES OF ACADEMIC STAFF

ABSTRACT

This is a study that documents and reports the views of educators who teach kanun at universities in Turkey regarding the undergraduate kanun education process. This research, which presents the process and scope of kanun education in conservatories through the perspectives and experiences of the teaching staff, provides data and perspectives for the assessment, control, and evaluation of the current situation in the context of studies on national quality and accreditation. Volunteer participants are asked questions about the compatibility of vocational kanun education with institutional goals, the scope of the relevant curriculum, the internal control process, the difficulties encountered in practices and the corrective actions taken, the opinions of educators about accreditation in the context of instrument education, and the competence of the current education program to meet the needs of students receiving vocational kanun education to gain new and masteries.

It is concluded that some programs have deficiencies, that students are expected to develop musical style after gaining technical skills, and that new studies are needed to meet these needs. It is also found that in departments where a weakness in goal and content harmony is observed, faculty members attempt to eliminate it with their own appropriate methods It is understood that instrument lesson subjects are carried out simultaneously with the theory course, and this can generally bring positive results but may not always be functional in developing instrument skills. Additionally, it has been reported that the number of students per faculty member may not be enough for a qualified process in some periods, and in this case, a tendency is resorted to carrying out individually planned lessons collectively. Regarding accreditation, faculty members are split in half. While some participants have a positive attitude towards the application, some have a negative attitude. Teaching staff stated that they need to fulfill their duties responsibly for students to increase their qualifications.

Keywords: Instrument training, conservatory, accreditation, curriculum, kanun.

GİRİŞ

Türk müziğine yönelik çalışmaların yapılması ve artış göstermesi, kurallar üzerine kurulmuş bir sistem bütünlüğü yoksunluğunun giderilmesi bağlamında zamanla ihtiyaç haline gelmiştir. Böylece, süregelen eğitim öğretim süreçleri ve bilimsel çalışmalar eşgüdümlü olarak değerlendirilerek çıktılar üretilmeye çalışılmaktadır. Elde edilen çıktılar ile gerekli dönüşümler sağlanarak, tekrar kaliteli girdiler üretilebilir ve kaliteli süreç yürütülebilir. Bu döngüde konservatuvarların bünyesinde yürütülen sistemli eğitim öğretim süreçleri önemsenmektedir. Konservatuvarların, temel olarak sanatçı yetiştirmek amacıyla uyguladığı bir öğretim programı bulunmaktadır. Programın uygulayıcısı olarak öğretim elemanları, programın oluşumunda, uygulanmasında ve değerlendirilmesinde etkindir. Bu araştırma, konservatuvarlarda eğitimi verilen "kanun" çalgısına odaklanılarak yürütülmüştür.

Türk müziği bünyesinde yaygın bir şekilde kullanılan kanun, sanat müziğindeki işlevinin yanı sıra halk müziğinde eşlik enstrümanlarından biri olarak kullanılabilmekte, dünya müziklerine uygunluğu ile de bilinmektedir (Doğruöz, 2017; Savaş, 2018). Türkiye'de kanun eğitimi, formal olarak 20. yüzyıl sonrasında başlamış olup (Elkaya, 2019), güncel durumda güzel sanatlar, eğitim fakültesi ve konservatuvarlarda aktif biçimde verilmektedir (Kahyaoğlu, 2017). Ancak mevcut çalışmalar (Savaş, 2016; Savaş, 2018; Somakçı, 2000; Somakçı 2002) kanun eğitimi süreçlerinin

sistemli bir yaklaşımla yürütülmediği ve düzensiz olduğunu bildirmektedir. Kanun eğitim sürecinde; metodik kaynakların (Karaelma, 2010) ve kullanılan öğretim yöntemlerin yetersizliği, eğitim programlarının eksiklikleri ve sistematik bir yaklaşımın olmaması gibi konular (Somakçı, 2000) problem olarak öne çıkmaktadır. Öğretim elemanlarının bireysel tercihlerinin yönettiği bir öğretim yapısının (Savaş, 2018) yerini sistemli bir eğitim öğretim süreci alması beklenmektedir. Savaş (2016) ve Somakçı (2002) kanun öğretiminde ilkelerin, hedef ve hedef davranışların belirlenerek sistematik bir program hazırlanması ve öğretim elemanlarının bir araya gelerek çeşitli program ve yöntemler geliştirmeleri önerilerinde bulunmaktadır. Genel eğitimdeki sistemleşme, özele inilerek sanat eğitiminde de hedeflenmektedir (Ünver, 2016). Güncel çalıştaylar ülke genelinde mevcut olsa dahi, mesleki çalgı özelinde program geliştirmeye yönelik ilerlemeler nispeten yavaş kalmaktadır. Güncel durumların tartışıldığı mesleki paylaşımlar, programı geliştirebilir. Karakaş (2019)'ın bu ihtiyaca yönelik çalışmasında; çalışmayı yürüttüğü katılımcılardan elde ettiği bulgular doğrultusunda; kanun materyallerinde, düzeysel bir müfredat ve repertuvarın sistemli bir şekilde oluşturulması gereğini bildirmiştir. Bu bağlamda, mevcut müfredatların üniversitelerin kendi birimleri tarafından hazırlanmasıyla birlikte, bu tür çalışmaların yükseköğretim kurumlarını kapsayan ortak bir yaklaşımla geliştirilmesi faydalı olabilir (Alkaç ve Kaya, 2017; Geboloğlu, 2020). Öğrencileri ortak hedefler ile yetiştiren bir program istendik (Özmenteş ve Özmenteş, 2009) ve temel bir öğedir. Beklenen bu ortak anlayış ve çaba, akredite olma bağlamındaki ilerlemede önemli adımları içermektedir.

Amaç ve Önem

Konservatuvarlardaki kanun eğitimi sürecini ve kapsamını, öğretim elemanlarının bakış açıları ve deneyimleriyle sunan bu araştırma, ulusal kalite ve akreditasyon süreçlerine yönelik çalışmalar bağlamında mevcut durumun tespiti, kontrolü ve değerlendirilmesi için veri ve perspektif sağlamaktadır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırmada eşzamanlı veri toplama ve analiz ile karakterize olan (Lambert ve Lambert 2012) nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve nitel betimsel tarama modeliyle çalışılmıştır.

Çalışma Grubu

Türkiye'de Türk müziği alanında kanun eğitimi verilen konservatuvarlarda görev yapmakta olan kadrolu 22 öğretim elemanından, gönüllü olan 14'ü bu çalışma için görüş bildirmiştir. Öğretim elemanlarına araştırma soruları ile elde edilen veriler, analiz edilerek tespitlerde bulunulmuştur.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada, konservatuvar öğretim elemanlarının kanun eğitim sürecini değerlendirmelerine yönelik mülakat çalışmasına ilişkin altı soru uygulanmıştır. Mülakat soruları veri toplama aracıdır. Mülakat soruları aşağıdaki gibidir.

1. Kurumunuzda verdiğiniz kanun eğitiminin hedefi nedir? (Sanatçı veya eğitimci yetiştirmek gibi)
2. Vermekte olduğunuz kanun eğitiminin hedefiyle içeriği uyumu konusunda neler düşünüyorsunuz?
3. Kanun eğitiminde kullandığınız müfredat (öğretim programı) nasıl belirlenmektedir?
4. Kanun eğitimi sürecinde öğretim programını uygulamakta sorunlarla karşılaştınız mı? Bunları nasıl çözmektesiniz?
5. Üniversiteler bölüm bazında akredite olma çalışmaları (eğitim programının belirli standartları karşıladığını doğrulayan bir süreç) yürütmekte. Sizin kanun çalgı eğitiminde standartlaşma hakkındaki görüşleriniz nedir?
6. Mesleki kanun eğitimi alan öğrenci yeni özellikler ve üstünlükler kazanabilmek üzere neleri yapmaya ihtiyaç duyabilir? Eğitim programı ve ortamı sizce bu ihtiyaçları karşılamakta mıdır? Uygulanabilir önerileriniz var mıdır?

Verilerin Toplaması

Araştırmanın yapılmasına ilişkin Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Etik Kurulunca (19/06/2023 Evrak No: 307163) onay verilmiştir. Araştırmanın yürütülmesine ilişkin ilgili kurumlardan izin talep edilmiş, ilgili kurumların Rektörlükleri tarafından dönüş sağlanmıştır. Ulaşılan öğretim elemanları ile iletişim kurularak yazılı dokümanlarla veriler toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Öğretim elemanlarının konu ile ilgili bireysel görüşleri belirtke tablosu ile sunulmuştur. Görüşlerinin bütünsel olarak ne sıklıkla görüldüğü, frekans olarak tablonun altında verilmiştir.

Görüşme yapılan katılımcıların ifadelerine yönelik veri bölgesi (X) şekli ile işaretlenmiştir. Doğrudan alıntılar ile örneklendirilmiştir.

BULGULAR

1. Kanun Eğitiminin Hedefi

Katılımcılar	Sanatçı	Eğitimci	Her ikisi
Ö.E.1	X		
Ö.E.2	X		
Ö.E.3			X
Ö.E.4			X
Ö.E.5	X		
Ö.E.6			X
Ö.E.7	X		
Ö.K.8	X		
Ö.K.9			X
Ö.K.10			X
Ö.E.11			X
Ö.K.12	X		
Ö.K.13	X		
Ö.K.14	X		
Toplam	8	0	6

Tablo 1. Kurumunuzda verdiğiniz kanun eğitiminin hedefi nedir sorusuna ilişkin bulgular.

Tablo 1 de sunulduğu gibi "Kurumunuzda verdiğiniz kanun eğitiminin hedefi nedir?" sorusuna 14 öğretim elemanından 8'i sanatçı, 6'sı sanatçı ve eğitimci (her ikisi de) yetiştirme amacıyla eğitim verdiklerine dair görüş belirtmişlerdir. Konservatuvarlar, misyon ve vizyonlarına uygun biçimde, geniş bir perspektifte nitelikli eğitim sunmayı amaçlamaktadırlar. Sanatçı yetiştirmeye yönelik olarak elde edilen bulgular ortak bir görüşü bildirmektedir. Zira kurumun temel amacı budur. "4 yıllık konservatuvar lisans eğitimi içinde müzikal gelişimine her aşamada destek olacak düzeyde kanun çalar olmasına yönelik hedef belirlenmiştir." (Ö.K.13) ifadesindeki gibi, çalgı düzeyinin olabildiğince yükseğe ulaşması, programda önceliklidir.

Sanatçı ve eğitimci yetiştirmeye yönelik olarak elde edilen verilerden, "„, sanatçılar ve akademisyenler yetiştirmeyi hedefliyoruz." (Ö.K.9) ve "…öğrencinin potansiyeli, istek ve hedefleri doğrultusunda şekillenmektedir. Konservatuvarda geçirilen verimli çalışmalar sanatçı ve eğitimci vasıflara sahip olabilmenin yanında, film müziği besteciliği, akademisyenlik ya da kendi bireysel işini kurması (müzik kursu vb), alanı dahilinde özel kurslar verebilmesine olanak tanıyabilmektedir." (Ö.E.6) ifadeleri örnek verilebilir.

Kuruluşların belirlediği misyon doğrultusunda, verilen yanıtların farklılık gösterebildiği anlaşılmaktadır. Buna örnek olarak; "Gazi Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarında hedef

sanatçı yetiştirmekti. Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarında da hedef aynıydı. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi Müzik Teorisi Bölümünde hedef hem Avrupa Müziğini hem de Türk Makam Müziğini bilen icra eden ve aktaran teorisyenler yetiştirmek. Bu anlamda buradaki kanun eğitimi makam müziğini anlamak ve icra etmek amacını taşımaktadır. Bir de kanun eğitiminin ses eğitimi bölümünde yardımcı çalgı dersi kapsamında verilen kanun eğitimi var. Bu eğitimin hedefini ise ağırlıklı olarak eşlik konusu oluşturuyor." (Ö.E.11) ifadesi sunulabilir. Öğretim elemanlarının söylemlerinden hareketle; kurumsal vizyonun, temel eksen korunarak değişkenlik gösterebildiği anlaşılmaktadır.

2. Kanun Eğitimde Hedef ve İçerik Uyumu

Katılımcılar	Uyumlu	Uyumsuz	Çekimser
Ö.E.1	X		
Ö.E.2	X		
Ö.E.3		X	
Ö.E.4		X	
Ö.E.5	X		
Ö.E.6	X		
Ö.E.7	X		
Ö.K.8			X
Ö.K.9		X	
Ö.K.10	X		
Ö.E.11	X		
Ö.K.12	X		
Ö.K.13	X		
Ö.K.14	X		
Toplam	10	3	1

Tablo 2. Vermekte olduğunuz kanun eğitiminin hedefiyle içeriği uyumu konusunda neler düşünüyorsunuz sorusuna ilişkin bulgular.

Tablo 2 de görüldüğü gibi; "Vermekte olduğunuz kanun eğitiminin hedefiyle içeriği uyumu konusunda neler düşünüyorsunuz?" sorusuna, öğretim elemanından 10'u uyumlu, 3'ü uyumsuz ve 1'i çekimser olarak görüşlerini belirtmiştir. Buna göre; öğretim elemanlarının çoğunluğu, ders içeriği ve hedeflerin uyumlu olduğu görüşündedir. Öğrenciden kaynaklı uyum sorunu olduğunu ifade eden öğretim elemanlarının yanı sıra henüz mezun verilmediği için çekimser yanıtı da mevcuttur. Katılımcı öğretim elemanlarından elde edilen verilerden "İçeriği kendim belirliyorum. Üniversitelerin kanun eğitim müfredatları sadece nazariyat dersinin takibi niteliğindedir. Düzenlediğim hedef ve içeriğin uyumlu olduğunu düşünüyorum." (Ö.E.5) ifadeleriyle Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji dersi ile senkronize bir şekilde yürütüldüğünü vurgularken, diğer bir öğretim

elemanı (Ö.E.6) "… nazariyat ve çalgı eğitimini eş zamanlı programlayarak yürütmeyi uygun görüyoruz." ifadeleriyle benzer bir uygulama içinde olduklarını belirtmiştir.

Öğrencilerden kaynaklanan uyumsuzluklara yönelik veriler, çeşitli faktörleri içermektedir. "…Benim hedefimle öğrencinin hedefi uyuşmuyorsa konuşmaya gerek bile yok diye düşünüyorum. Yine aynı noktaya varacak belki iş ama öğrencinin hedefine göre de yine eğitimcinin donanımı burada önemli unsur diye düşünüyorum. Öğrenci ben gazinoda müzisyenlik yapmak istiyorum derse ne diyeceksiniz? O yüzden sizin hedeflerinizden ziyade öğrencinin mental, müzikal algısı ve vizyonudur." ifadeleriyle öğrencilerin hedefleri ve müzikal algısına yönelik eğitimin hedef ve içeriğinin yapılandırıldığını vurgulamış, "Şu anda hedef ve içeriğin tam olarak uyumlu olduğunu söylemek doğru olmaz. Her öğrenciyi amaçlanan düzeye eriştirmek mümkün olmayabiliyor. Öğrencinin amaçsız şekilde konservatuvara girmesi sebebiyle, aklındaki konservatuvar algısının beklentisiyle ve müzik beğenisiyle uyum sağlamaması gibi durumlar öğrencinin motivasyonunu ve müziksel algısını kötü yönde etkileyerek hedeflenen amaca erişimi zorlaştırıyor. Bu durum içeriğin de etkilenmesine sebep olmaktadır." (Ö.E.3), "Buradaki içerik kelimesini "meslek çalgısı program kılavuzu" olarak algıladığımı belirtmek isterim. Buradan yola çıkarak; öncelikle kurumun ve öğretim elemanının dışında gelişen öğrenci yatay geçişleri, psikolojik sorunlar, okul bırakma, devamsızlık vs. gibi mevzular yüzünden her zaman hedeflediğimiz amaçlara ulaşamayabiliyoruz. Fakat şartlar normal olduğunda yani eğitim sekteye uğramadan düzgünce devam ettiğinde hem içeriğin hem de hedefin birbiri ile tutarlı olduğunu gözlemlediğimiz zamanlar çoğunluktadır. Yine nadiren de olsa, öğrenci seviyesine göre meslek çalgısı program içeriğinde bulunan eserlerin dışına çıkıldığı da olmaktadır. Bu durumun temel sebebi ise tamamen öğrencinin kendi seviyesine uygun ve daha sağlam temellerle ilerleyebilmesine yardımcı olmaktır." (Ö.K.9) ifadeleriyle görüşlerini bildirmiştir. Kanun öğretim elemanlarının, çalgı derslerini; öğrencilerin hedefleri ve müzikal algılarına göre düzenleyerek, temel derslerden olan Türk müziği nazariyatı ve solfej dersiyle eş zamanlı bir iç programla sürdürdüğü görülmüştür.

3. Kanun Eğitiminde Müfredatın Belirlenmesi

Katılımcılar	Bireysel	Ortak
Ö.E.1	X	
Ö.E.2		X
Ö.E.3		X
Ö.E.4	X	
Ö.E.5		X
Ö.E.6	X	
Ö.E.7	X	

Ö.K.8	X	
Ö.K.9		X
Ö.K.10	X	
Ö.E.11	X	
Ö.K.12		X
Ö.K.13	X	
Ö.K.14		X
Toplam	8	6

Tablo 3 Kanun eğitiminde kullandığınız müfredat nasıl belirlenmektedir? sorusuna ilişkin bulgular.

"Kanun eğitiminde kullandığınız müfredat nasıl belirlenmektedir?" sorusuna verilen yanıtlara göre; 14 öğretim elemanından 8'i bireysel, 6'sı ortak olduğuna yönelik durum bildirmişlerdir. Nitel veriler incelendiğinde, öğretim elemanlarının geneli var olan metotlar dahilinde Türk müziği nazariyatı ve solfeji dersine paralel bir müfredat oluşturulduğunu ifade etmişlerdir. Öğretim elemanlarının konuyla ilgili ifadelerinden örnekler şöyledir. "Liseden genellikle metotlu bir eğitimden gelinmediğinden, en başlangıç düzeyinde başlatma eğiliminde olunuyor."(Ö.E.7), "Vermiş olduğunuz hedefe göre sıfırdan başlayan öğrenci baz alınarak, sıfırdan hedef seviyesine göre basamak basamak hazırlanır ve belirlenir."(Ö.K.8), ifadeleriyle bireysel yöntem kullandıklarını vurgulamış, "Kanun eğitiminde kendi hazırladığım eğitim yöntemini ve müfredatı kullanıyorum. İlk aşamada yalnızca fiziksel yeterlilik amacıyla hazırladığım alıştırmaları kullanıyorum. Makam müziği icrası, öğrenci belirli bir aşamaya geldikten sonra başlıyor. Bu aşamada önce ilgili makamın perde anlayışını anlattıktan sonra kanunda bu perdelerin nasıl seslendirileceğini ve kanunda bu konuda yaşanan güçlükleri anlatıp makam icrasına kendi belirlediğim makam/terkip sıralamasına göre başlıyorum. Çeşitli icra ve süsleme teknikleri tüm eğitim süreci boyunca uygun makam ve eserler üzerinde aşama aşama anlatıyorum. Ayrıca solo icra, eşlik sırasında icra ve toplu icra içerisindeki icra içerisinde kanunun kullanımı da icraya yönelik eğitimin diğer bir boyutunu oluşturuyor." (Ö.K.10).

Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji dersine eş zamanlı bir iç planlama ile, ortak yöntem kullanan öğretim elemanlarından elde edilen verilerden "Kullandığımız müfredat, Türk Müziği Solfej ve Nazariyat Derslerinde öğretimi yapılan temel müzik bilgileri ve Makam sırasına paralel olacak şekilde diğer (birimdeki) kanun öğretim görevlilerinden oluşan çalgı komisyonu tarafından belirlenmektedir. Dönem başlarında gerektiğinde güncelleme yapılmaktadır." (Ö.E.2), "Öğrencilerin hedeflenen teknik becerileri edinme sıralaması ve makam dersi müfredatında yer alan makamların sırasına göre belirlenmektedir." (Ö.K.12) ifadeleri ile belirtilmiştir. Bu müfredatı kullanan ama uygun bulmadığını "Benim tamamen yanlış bulduğum bir sistem olmasına rağmen

kurumumuzda belli bir seviyeden sonra tüm Türk müziği enstrümanları ortak bir müfredatla eğitim görmektedir. Bu programa yön veren durum, Türk müziği nazariyatında öğrenilen makamlardır. Tüm eğitimciler öğrencilerin nazariyat dersinde öğrendiği makamlardaki saz eseri formundaki eserleri öğrencilere öğretmektedir. Her enstrümanın farklı tekniklerle icra edildiği düşünüldüğünde bu durum genelinde tüm enstrümanların, özelinde kanun eğitiminin teknik açıdan eksik kalmasına sebep olmaktadır." (Ö.E.3) ifadeleriyle vurgulayan öğretim elemanı mevcuttur. Elde edilen veriler içerisinde Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji dersi dışında ortak müfredat kullanan "İlgili öğretim elemanı ya da varsa elemanları tarafından ortak veya bireysel kararla dersin öğrenim çıktıları belirlenir, içerik hazırlanır ve programın ilgili akademik kurul kararı ile onaylanır. Mevcut müfredatın program yeterliliklerini sağlayıp sağlamadığı her eğitim- öğretim yılı sonunda değerlendirilir ve yıllık değerlendirmeler gözden geçirilir. Bu gözden geçirme süreci sonunda; dış paydaşların görüşleri, varsa akreditasyon kuruluşlarının esaslarındaki değişiklikler ve üniversitemizin Akreditasyon ve Kalite Komisyonunca belirlenen esaslara dayalı olarak gerekirse program müfredatında güncellemeler yapılır." (Ö.K.9), "Kurumumuzun hedefleri ve öğrencilerimizin genel seviyesi doğrultusunda ve bunu yanı sıra Türkiye'deki ilgili kurumlarında yer alan müfredatlarında araştırılması ile kurumumuzdaki kanun eğitiminde uygulanabilecek en iyi ve uygun müfredat oluşturulmuştur." (Ö.K.14), ifadeleriyle standart bir eğitime yönelik oluşturulan müfredat kullanıldığını vurgulamışlardır. 9. ve 14. Katılımcıların belirttiği uygulama, istendik bir kurumsal bir yapı sistemidir.

4. Kanun Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözümle İlgili Uygulama Örnekleri

Katılımcılar	Evet	Hayır
Ö.E.1	X	
Ö.E.2	X	
Ö.E.3	X	
Ö.E.4	X	
Ö.E.5	X	
Ö.E.6	X	
Ö.E.7	X	
Ö.K.8	X	
Ö.K.9		X
Ö.K.10	X	
Ö.E.11	X	
Ö.K.12	X	
Ö.K.13	X	
Ö.K.14	X	
Toplam	13	1

Tablo 4 Kanun eğitimi sürecinde öğretim programını uygulamakta sorunlarla karşılaştınız mı? bunları nasıl çözmektesiniz? sorusuna ilişkin bulgular.

"Kanun eğitimi sürecinde öğretim programını uygulamakta sorunlarla karşılaştınız mı? Bunları nasıl çözmektesiniz?" sorusuna Tablo 4'te görüldüğü gibi öğretim elemanlarının neredeyse hepsi sorunla karşılaştığı belirterek kendi çözüm yollarını paylaşmışlardır. Öğretim elemanlarının büyük bir çoğunluğu öğrenciden kaynaklanan sorunlar nedeniyle, öğretim programını esneterek dersi yürüttüğünü ifade etmiştir. Bu durumu şu ifadeler ile bildirmişlerdir. "Evet, öğrencilerin müzikal kabiliyetlerinin ve çalgı öğrenme becerilerinin farklı olması durumu, bir sorun oluşturuyor genellikle. Bu problemi çözmek için de öğrencileri kabiliyet ve becerilerine göre bölerek ve öğretim planını değiştirerek çözdüm." (Ö.K.10), "Öğrencinin hazır bulunuş durumuna göre problem yaşanabiliyor…" (Ö.E.7), "tabi ki karşılaştım. Öğrencinin beceri ve ilgisi yönünde sistematiği, repertuarı tamamıyla değiştirmek zorunda kalıyorsunuz. Bunu çözmek için kendi yöntemimi yani dersin uygulanma yöntemlerini değiştiriyorum. Mesela etüt çalışmasından hoşlanmayan öğrenciler için etüt çalışmalarına ara verip eser örnekleri çalıştırıyorum. Ya da teknik düzeyde sorun yaşayan öğrencileri yine aynı eser ya da etüt üzerinden farklı parmak pozisyonları üzerinden çalıştırarak öğrencinin dikkatini toplamaya ve becerisini geliştirmesini amaçlıyorum." (Ö.E.4), "Kanun eğitimi sürecinde öğrencilerin ilerleme seviyeleri aynı olmayabilmektedir. Buna yönelik, 4 yıl diğer bir deyişle 8 dönemi kapsayan kanun eğitiminde her dönem için o dönemde işlenecek konulara yönelik eser, etüt ve egzersizlerin yer aldığı 8 dönemlik bir kanun ders notu tarafımca hazırlanmıştır. Bu 8 dönemlik kanun ders notunu, her yıl sonunda, yıl içinde kanun dersinde kazandığım deneyimler ile güncelleyerek daha iyi bir hale getiriyorum. Bu oluşturmuş olduğum 8 dönemlik kanun ders notunu o dönemde eğitim gören kanun öğrencilerindeki seviye farklılıklarını da göz önünde bulundurarak hazırlıyorum. Diğer bir deyişle o dönemin konusuna yönelik farklı sevilerde eser, etüt ve egzersizleri ders notuna ekliyorum. Kanun dersi eğitimini, kolaydan zora, bilinenden bilinmeyene ilkelerine göre yürütüyorum. Yavaş ilerleyen öğrencileri, seviyesine göre eser, etüt ve egzersizler ile daha ileri bir seviyeye taşıyorum. Böylelikle kanun derslerinde aynı dönemde ders alan kanun öğrencilerindeki ilerleme farklılıklarını çözmeye çalışıyorum. Eserlerde makam seçimini o dönemki makam dersinde işlenecek olan makamlara yönelik belirliyorum. Böylelikle kanun dersi ile makam dersini de destekliyorum. Buna ek olarak özellikle lisans 4. Sınıfta öğrencilerin teknik seviyelerini de geliştirmeye yönelik teknik zorluklar içeren eserlerde ekliyorum." (Ö.K.14), "Müfredata göre bazen farklı makamlar ya da farklı türde çalışmalar yapmamız gerekebiliyor. Bu durumlarda programın esnekliğinden faydalanarak problemi çözmeye çalışıyorum." (Ö.E.5), "Kanun eğitiminin gelenekteki meşk yönteminde olduğu

hoca-öğrenci ilişkisi esasına dayanarak birebir yürütülmesi gereken bir ders olduğunu düşünüyorum. Öğrenci sayısının çokluğu ise bu eğitimin sürece için önemli bir zaman ihtiyacı doğruyor. Öğretim kadrosu yeterli olmadığı zaman çözüm maalesef kanun dersini toplu ders haline getirmek oluyor. Öğrencilerin seviye farkları önemli bir sorun olarak öne çıkıyor. Bu sorun için eğitim kurumlarındaki nitelikli akademik personelin arttırılmasından başka çözüm görünmüyor." (Ö.K.11) "Kurumundaki nazariyat makamlarına göre enstrüman eğitiminin ilerleyişine ek olarak ben de öğrencilere kurumdaki müfredatın dışında bir eğitim programı hazırladım ancak bir süre sonra öğrencilerin hem benim verdiğim eserlere hem de müfredattaki eserlere çalışmakta zorlandığını fark ettim. Öğrencilerin yetenek seviyesindeki farklılıklar ve öğrencilerin sınav kaygısı ile baş edememe durumları bu programı daha fazla sürdürememe sebep oldu. Şu anda kurumun programı ile sürdürüyorum." (Ö.E.3) ifadelerle sunulmuştur.

Sorunla karşılaşmayan öğretim elemanının ifadeleri, "Henüz bir sorunla karşılaşmadım ama karşılaşmış olsaydım da ilgili bölüm başkanı aracılığıyla ya da gerekirse akademik kurul kararı ile öğretim programında iyileştirme yoluna gidebilirdim diye düşünüyorum." (Ö.K.9) şeklindedir.

Bu bağlamda; öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun, öğretim programını ihtiyaç yönünde esneterek uyguladıkları söylenebilir. Bu durum, öğrencilerin müzikal algı ve çalgı öğrenme becerilerindeki farklılıkların öğretim sürecinde zorluklar oluşturmasıyla ilişkili olduğu görülmüştür. Bu zorlukları aşmak için öğrencileri yetenek ve becerilerine göre gruplandırmakta, öğretim planlarını esnek hale getirmekte ve bireysel öğretim yöntemlerini uyguladıkları anlaşılmaktadır.

5. Çalgı Eğitiminde Akreditasyon

Katılımcılar	Olumlu	Olumsuz
Ö.E.1	X	
Ö.E.2	X	
Ö.E.3	X	
Ö.E.4		X
Ö.E.5		X
Ö.E.6	X	
Ö.E.7		X
Ö.K.8		X
Ö.K.9	X	
Ö.K.10		X
Ö.E.11		X
Ö.K.12	X	
Ö.K.13	X	
Ö.K.14	X	
Toplam	8	6

Tablo 5 Üniversiteler bölüm bazında akredite olma çalışmaları yürütmekte. Sizin kanun çalgı eğitiminde standartlaşma hakkındaki görüşleriniz nedir sorusuna ilişkin bulgular.

Tablo 5'te verilen "Üniversiteler bölüm bazında akredite olma çalışmaları yürütmektedir. Sizin kanun çalgı eğitiminde standartlaşma hakkındaki görüşleriniz nedir?" sorusuna; 14 öğretim elemanından 8'inin olumlu, 6'sının olumsuz tutuma sahip olduğu görülmüştür. Bu anlamda öğretim elemanlarını görüşleri ikiye ayrılmış gibidir.

Öğretim elemanlarının akreditasyon sağlanarak belirli standartların getirilmesine yönelik görüşlerinden örnekler şöyledir. "Kanun eğitimin belli seviyelerde standartlaştırılmasına olumlu bakıyorum. Belli bir standartlaşma olması kanun eğitiminin en azından teknik açıdan ortak bir seviyede ilerlemesini sağlayacaktır. Öğrenci zaten belirli bir seviyeden sonra kendi icra tarzında veya benimsediği bir ekolde ilerleyecektir. Bu durum da icranın çeşitliliğine ve zenginliğine sebep olacaktır." (Ö.E.3), "Çok önemli bir konu olduğunu düşünüyorum. Çağdaş eğitim anlayışında kanun çalış tekniklerinin standardize biçimde eğitime aktarılması kanunun küresel anlamda standart bir çalgı olarak var olmasına katkı sağlayan çok önemli bir unsurdur." (Ö.K.12), "Halihazırda değil kanun, Türk Müziği çalgı eğitiminde standardizasyon sağlanmamıştır. Buna birçok sebep sıralanabilir. Çalgı eğitimi kişiye özel, öğrencinin kapasitesi ve gereksinimlerine yönelik yapılmalıdır…" (Ö.K.13), "Aynı dersi veren meslektaşlarımızla istişareler, bölümlerin ders paketlerinden uygulamalar ve alana dair mevcut yazılı kaynaklar incelenerek dersin belirli düzeyde standartlaşması, dolayısıyla bölüm bazında akreditasyon sağlanabilir." (Ö.E.2), "ilgili alanda "akademik ve alana özgü standartların bir yükseköğretim programı tarafından karşılanıp karşılanmadığını ölçen değerlendirme ve dış kalite güvence süreci" olarak düşündüğümüzde ise bu programın akredite olma faaliyetlerini bir an önce tamamlamak isteyebilecekleri düşüncesindeyim. Akreditasyon süreci son derece zaman alan uzun soluklu bir süreç olmakla beraber iyi anlaşılması gereken bir kavram olduğunu düşünüyorum. Yani ben akreditasyonun, bizim bölümümüz yetenek işi, çalgımız beceri ve kabiliyet odaklı, işimiz duyuma dayalı, müzik nasıl standartlaşır? çalgı nasıl standart kalıplara oturtulur? vs. gibi düşünceleri doğru bulmadığımı belirtmek isterim. İçerisinde öz değerlendirme süreci ile fakülte tarafından saptanmış olan zayıf yönler ve fakültenin bu yönleri nasıl geliştirmeyi amaçladığını içeren ileriye dönük planlamalarında olduğu bir süreç bu, yani ben akreditasyonun yukarıda bahsettiğim kadar sığ işlemediği görüşündeyim. Tabi bu doğrultuda akredite olma yolunda ilerleyen ilgili program için belirlenen standartlarda burada önemli bir etkendir, bunu da göz ardı etmemek gerekir." (Ö.K.9), Yüksek Öğretim Kurumu tarafından Müzik Öğretmenliği programı için yayınlanmış ortak bir program bulunmaktadır. Aynı durum

Konservatuvarların programları için de oluşturulabilir diye düşünüyorum. Böylelikle konservatuvarlardan mezun öğrenciler arasında ortak temel bir seviye sağlanabilir." (Ö.K.14).

Akreditasyonun çalgı eğitimine uygun olmayacağı görüşüne sahip olan öğretim elemanlarının ilgili ifadeleri şöyledir. "Bir standartlaşmadan söz edemeyiz. Hocanın bilgi ve görgüsü dahilinde bir eğitim çerçevesi olduğunu düşünüyorum tüm kurumlarda." (Ö.K.8), "Kanun sazı ile ilgili her hoca kendi ekolünün temsilcisidir. Kanun eğitimde tek ekol yoktur, bu sebeple tek ekol baz alınıp eğitim verilemeyeceğini için standartlaşmanın doğru olduğunu düşünmüyorum. Bu sebeple kendi müfredatımızı hazırlarken herhangi bir programı baz almıyoruz." (Ö.E.7), "Akredite çalışmalarının sanat içerikli bölümlerde sağlanacağını pek düşünmüyorum. Mezun olunca edinilmesi gereken kazanımlar bölüm bazında aynı olsa da (nota okuma ve çalma becerisi gibi) sanat içerikli bölümlerde ekol-tarz-uslup söz konusu olduğu için bazı kazanımlar değişiklik göstermekte haliyle akredite olma durumu pek sağlanamamaktadır." (Ö.K.10), "Kanun eğitiminde tüm ülke genelinde bir standartlaşmanın mümkün olabileceğini düşünmüyorum. Konu Türk Makam Müziği çerçevesinde ele alınırsa üslup kavramı kuşkusuz öne çıkar. Her öğreticinin benimsediği üslup farklı olacağından bu farklılık eğitim yöntemine de yansıyacaktır. Başlangıç düzeyinde kanun dersinin yürütülüşünde dönemlere göre; duate prensiplerinin kazanılması, belirli metronom hızlarına erişilmesi gibi belirli hedefler konulabilir. Ancak yine de öğreticilerin öğrencileri bu hedeflere ulaştırma yöntemlerinde farklılıklar ortaya çıkacaktır. Ayrıca çalgı eğitimi dersinin dönem sonu hedeflerine göre öğrencinin bölüm içerisinde aldığı diğer dersler de koordineli olarak planlanmalıdır. Bu durumda da farklı çalgıların eğitim sürecindeki hedeflerin gerçekleşmesi eş zamanlı olamayacağından bu planlamanın da sağlıklı yürümesi zor görünmektir. Bu nedenlerle meşk yönteminde olduğu gibi makam müziği eğitiminin bir bütün olarak yürütülmesi gereken makam müziği eğitiminin farklı derslere bölünerek standartlaştırılmasının çeşitli güçlükler doğurması kaçınılmazdır." (Ö.E.11), "Bu konu teknik olarak mümkün ama uygulamada yani işin mutfağında çok zor bir konu. Büyük şehirlerde ve konservatuvarlara belli bir düzeyde kanun çalan öğrenciler gelmekte bu da standartlaşma anlamında belli bir seviyeyi oluşturmaktadır. Fakat Anadolu da olan müzik bölümleri de ya da vs. buralarda standartlaşma olgusu çok zor bir konu…" (Ö.E.4), "Standartlaşma olması için öncelikle geniş bir etüt havuzuna ihtiyacımız var. Kanun eğitimi için ne yazık ki geniş bir etüt havuzuna sahip değiliz. Bunun için standartlaşmanın şu aşamada sağlanamayacağını düşünüyorum. Ne zaman ki etütler çoğalır batı müziğinde olduğu gibi

çok sayıda metotlar etüt kitapları ortaya koyulur, o zaman bir standartlaşmadan söz edebiliriz." (Ö.E.5).

Böylece; kanun özelinde çalgı eğitiminde akredite olmanın olumlu veya olumsuz etkilerine ilişkin öğretim elemanlarının görüşleri özetlenmiştir. Öğretim elemanları, akreditasyon konusundaki görüşlerini kendi bilgilerine göre oluşturmuş olup, konu ile ilgili bilgi düzeyleri bilinmemektedir.

6. Öğrencilerin Nitelik İhtiyacı ve Bunu Sağlamaya İlişkin Şartlar

Katılımcılar	Olumlu	Olumsuz
Ö.E.1		X
Ö.E.2	X	
Ö.E.3		X
Ö.E.4	X	
Ö.E.5		X
Ö.E.6		X
Ö.E.7	X	
Ö.K.8		X
Ö.K.9		X
Ö.K.10	X	
Ö.E.11		X
Ö.K.12		X
Ö.K.13	X	
Ö.K.14		X
Toplam	5	9

Tablo 6 Mesleki kanun eğitimi alan öğrenci yeni özellikler ve üstünlükler kazanabilmek üzere neleri yapmaya ihtiyaç duyabilir? eğitim programı ve ortamı sizce bu ihtiyaçları karşılamakta mıdır? uygulanabilir önerileriniz var mıdır? sorusuna ilişkin bulgular.

Tablo 6'da "Mesleki kanun eğitimi alan öğrenci, yeni özellikler ve üstünlükler kazanabilmek üzere neleri yapmaya ihtiyaç duyabilir? Eğitim programı ve ortamı sizce bu ihtiyaçları karşılamakta mıdır? Uygulanabilir önerileriniz var mıdır?" sorusunda; 5 öğretim elemanı; kullanılan eğitim programının ve ortamının gelişim için duyulan ihtiyacı karşıladığını düşünmekte, 9 öğretim elemanı ise eğitim programının ve ortamının gelişim için duyulan ihtiyacı karşılamadığını düşünmektedir.

Öğretim elemanları tarafından, öğrencilerin kendilerini geliştirebilmeleri için öncelikle; iyi örnekler dinlemeleri, ustaları gözlemlemeleri ve çokça pratik yapmalarına ihtiyaç olduğu belirtilmiştir. Eğitim programının ve ortamın bunlara yönelik fırsatlar vermesi konusunda olumlu (n=5) ve olumsuz (n=9) görüşler bildirilmiştir. Çalışmanın altıncı araştırma sorusunda ilişkin örnekler doğrudan alıntılarla verilmiştir. "… Temel eğitim alması için karşılamakta, ileri seviye eğitim alabilmesi için sınıf ortamından dışarı çıkmalı ve etrafındaki pratikleri değerlendirmeli."

(Ö.E.7), "Öncelikle müfredatta yer alan gerek teknik gerekse nazari eserleri hakkıyla icra etmesi, bunu yapmak için de gerekli teknik alt yapı için ödevlerini yerine getirmesi, gününüzde büyük imkanlar sunan görsel ve duysal medyadan farklı icracıları dinlemesini önerebilirim." (Ö.E.2), "Konservatuvarımızın eğitim programı ve fiziki koşulları bu ihtiyaçları karşılamaktadır. Öğrenci Türk Müziğini fem-i muhsin kişilerden dinleyerek ve her gün düzenli olarak çalışmalarını pratik ederek başarılı bir yol kateder diye düşünüyorum." (Ö.K.13), "Bilişim çağının getirisi olarak evrensel her tür müziğe kavuşmak kolaylaştı. Öğrencilerin bunun farkında olması ve yeni özellikler kazanabilmeleri için eğitimci olarak bu bilgiye hâkim olmak gerekir. Üniversitelerdeki mesleki kanun eğitim sistemindeki müfredatın öğretmenlerin bilgi ve birikimlerine göre hazırlandığını varsayarsak öğrencilerin birçoğu yeni özellikler kazanabilmek üzere; workshoplara katılmaları ve sempozyum-kongrelere teşvik edilmeleri gerektiğine inanıyorum. Bu gibi çalışmalar ve ortamlar öğrencileri besleyecek ve becerilerine göre yeni kazanımlar ekleyecektir. Mesleki eğitim veren öğretmenlerin evrensel müziği, icraları-icracıları takip etmeleri ve öğrencilerinin eğilimlerine, becerilerine göre yeni materyaller hazırlanması faydalı olacaktır." (Ö.K.10) ifadeleriyle görüşleri bildirmişlerdir.

Eğitim programının yetersiz olduğuna yönelik öğretim elemanlarından elde edilen görüşler ve öneriler ise şöyledir. "Kanun öğrencilerinin, sadece eğitim aldıkları kanun eğitimcisi ile sınırlı kalmaması gerektiği düşüncesindeyim. Farklı kanun eğitimcileri veya kanun icracıları ile çalışarak farklı teknik, üslup veya farklı çalışma stratejileri öğrenebilir. Buna yönelik kanun öğrencileri için her dönem veya her yıl üniversite veya ilgili bölüm tarafından tüm masraflar karşılanarak bir workshop ya da masterclass düzenlenebilir. Böylelikle kanun öğrencileri farklı kanun eğitimcileri veya kanun icracıları ile çalışarak farklı teknikler, üslup veya farklı çalışma stratejileri öğrenebilir." (Ö.K.14), "…Programlar maalesef bunu karşılamıyor. Var olan metotlar ve hocaların üstüne verdiği ödevler tamamlanmalı. Üstüne de günümüzde önde gelen icracıların teknikleri irdelenmeli ve uygulamaya dökülmeli." (Ö.E.1), "Eğitim programı ancak belli bir seviyeye kadar öğrenciye destek olabilir. Öğrenci teknik açıdan birçok beceriyi edindikten sonra icra tarzını kendi müziksel zevkine göre şekillendirebilir. Bunun için dünya müziğini takip edebilmeli, kesinlikle stüdyo ortamında bulunup (kendini dinlemeli) kendini geliştirebilmelidir. Tüm bunlara ek olarak bence konservatuvarlar arası, kanun eğitimi ile ilgili (öğrencinin katılım sağlayabileceği) çalıştaylar, sempozyumlar, çeşitli etkinlikler düzenlenmeli, böylece öğrenci farklı öğrencilerle de kaynaşmalı interaktif bir ortam sağlanmalıdır. Ayıca tüm kanun eğitimcileri belirli zamanlarda da olsa

çevrimiçi veya yüz yüze bir araya gelip deneyim ve fikirlerini paylaşmalıdır." (Ö.E.3), "İlk olarak eğitim programlarının öğrenciye yeni özellikler ve üstünlükler kazandırdığı görüşüne pek katılmıyorum. Bence hali hazırda bir eğitim programı, bir kurumdan mezun olması gereken niteliklere sahip bir öğrenci yetiştirebilmektedir. Hele de güncellenmeyen ve denetlenmeyen bir eğitim programına sahipse, belki sıradan bir öğrenci bile yetiştirmeye yetemeyecektir (hatta bence tam olarak burada akreditasyonun önemi de ortaya çıkmaktadır). Fakat yine de burada öğrencinin hazır bulunuş durumu öz yeterliliği ve çalışkanlığının son derece önemli bir etken olduğunu düşünüyorum. Tüm bu saydığım niteliklere sahip olan öğrenciye mutlaka alanında üstünlük sağlayacaktır ama her zaman bu profilde bir öğrenciyle de maalesef ki karşılaşamıyoruz. Peki öğrenci bu yolda neleri yapmaya ihtiyaç duyabilir? Müzikte çalgı alanının, çalgı üzerinde harcanan mesaiyle paralel olarak ilerleyen bir süreç olduğu unutulmamalıdır. Bu sebeple öğrenci alanı ve çalgısıyla ilgili donanımını artırabilir (*workshoplara, masterclasslara* katılmak gibi). Tabi bu sürecin sonunda akademisyen ya da sanatçı olarak yönleneceği alanı da unutmadan hareket etmeli, diğer taraftan da eklemesi gereken belgeler, geçmesi gereken sınavlar varsa bunları tamamlayabilmelidir." (Ö.K.9), "Kanun eğitimi diğer alanlarda olduğu gibi lisans dönemi süreciyle (4 yıl) sınırlandırılmamalıdır. Bazı üniversitelerde eğitim süreci ortaokuldan itibaren başlatılmaktadır. Eğer eğitim lisans döneminden başlatılmışsa öğrenci yüksek lisans ve doktora programlarıyla devam etmesi için faydalı olmaktadır." (Ö.E.6), "Eğitim süreci içerisinde derslerin yan ısıra, ekol teşkil eden kanun icracılarının icra kayıtlarıyla ilgili çokça dinleme ve taklit etme çalışmaları yapılabilir. Sıkça sahne performanslarına hazırlıklar yaparak estetik ve artistik yönden kendini geliştirebilir, icra tecrübesini böylece arttırabilir." (Ö.K.12), "Türkiye ve dünya genelinde çeşitli üretim faktörlerine bağlı olarak 12 Eşit Aralıklı Ses Sistemine göre hazırlanan kanunun makam müziğinde kullanımı ses sistemi konusunda birçok bilgi ve pratiğin kazanımını gerekli kılmaktadır. Bu nedenle öğrenci hem makam müziğinin tarih sürecindeki ve günümüzdeki teori-icra ilişkisini çok iyi bilmeli hem kendi çalgısının seslendirme olanaklarına hâkim olmalı hem de eksikliklerinin bilincinde olmalıdır. Bu ihtiyaç ise kanun dersinin dışında ayrı bir öğrenme süreci gerektirmektedir. Kanun ağırlıklı olarak Türk Makam Müziği için üretilen ve bu doğrultuda eğitimi verilen bir çalgı gibi görünse de günümüzde tüm müzikler içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle öğrenciler farklı müziklerin teori ve icra pratikleri konusunda bilgi sahibi olmaları gerekmektedir. Bu bilgilere çeşitli amaçlar için özelleşen bölümler içerisindeki akademik eğitimde ulaşmaları mümkün olmayabilir. Akademik eğitim içerisinde bu amaçlar doğrultusunda hazırlanacak seçmeli

dersler bu konuda yardımcı olabilir. Ancak yine de öğrencilerin araştırma ve bilgilenmeye yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu süreçte de öğrenciler doğru kaynaklara ulaşmaları konusunda yönlendirilmelidir." (Ö.E.11), "Yeni teknikleri öğrenmeye ihtiyaç duyabilir. Bunu kendi hocasından öğrenemiyorsa internet ortamından kendi öğreniyor genellikle. Bunları karşılamakta eksik kalabilir. Youtube gibi mecralardan ilgili farklı teknikleri uygulayan icracılardan taklitle öğrenmeye çalışılması önerilebilir." (Ö.K.8), "Öğrencilerin bence en çok ihtiyaç duyduğu şey belirsizliklerin tamamen ortadan kalkması. Bir süsleme tekniğinden bahsediyorsak bununla ilgili çok sayıda çalışma parçasına ulaşabilmeliyiz ve öğrenciler bunu mutlaka istiyorlar. Aslında yine konu materyal genişliği ile ilgili. Öğrencilere yeni özellikler ve üstünlükler kazandırabilecek şeyler bana göre süsleme tekniklerinin çok daha detaylı şekilde işlenmesi." (Ö.E.5) görüşleri sunulmuştur. Görüşler doğrultusunda; bazı birimlerin eksiklikler barındırdığını, öğrencilerin teknik beceriler kazandıktan sonra müzikal üslup geliştirmelerinin beklendiğini ve bu ihtiyaca cevap verebilmek için ek çalışmalara ihtiyaç duyulduğu anlaşılmıştır.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Öğrenciler, mesleki müzik eğitimi programının koşullarını başarı ile sağlanması durumunda kurumun hak sağladığı kariyer hedefine doğru ilerler (Elgün ve Umuzdaş, 2022). Bu çalışmadan elde edilen bulgular; literatürle (Elgün ve Umuzdaş, 2022; Doğruöz, 2017) uyumlu şekilde; konservatuvarların sanatçı yetiştirme temel amacının sürdüğünü, bunun yanı sıra eğitimci, *tonmeister* veya müzikolog gibi çeşitli alanlarda yetiştirilerek istihdam sağlandığını göstermektedir. İstihdamdaki bu çeşitliliğin, mezuniyet alanıyla uyumuna yönelik eleştiriler (Yener ve Apaydınlı, 2016) de mevcuttur. Çalışmanın sonuca göre; programın bu temel hedefe sahip olmasına rağmen, öğretim elemanının, öğrenci özelinde bireysel bir kariyer planı yapabildiği anlaşılmaktadır. Çalışmadan; nitelikli bir şekilde kanun eğitimi verildiği anlaşılırken, literatür (Aksungur, 2010; Savaş, 2016; Savaş, 2018; Somakçı, 2000, Somakçı 2002); bu uygulamaların program bazlı olarak sistemleştirilerek raporlanma ihtiyacını bildirmektedir. Bu dokümanların eksikliğinin başka çalgılar için de mevcut olduğu bilinmektedir (Elgün ve Umuzdaş, 2024). Derslere ilişkin iç program, öğretim programının hedefiyle uyumlu olmalıdır. Bulgulardan anlaşıldığı üzere; uyum zafiyetinin algılandığı bölümlerde öğretim elemanı inisiyatif alarak ilgili düzenleme ile uygulama yapmaktadır.

Çalgı dersi sürecinin, standart bir yapıya sahip olması ve içeriğin temel bölüm dersleriyle uyumlu olması, öğrencilerin denkliğini ve kaliteli çıktılar üretilmesini sağlayabilir. Ancak öğrencilerin müzikal algı veya çalgı becerileri düzeylerindeki mevcut farklılıkların veya bireysel kariyer hedeflerinin, öğretim sürecinde bu uyumu bozabildiği anlaşılmaktadır. Öğretim elemanları çoğunlukla bir araya gelerek ortak bir içerik ve süreç planlasalar dahi, öğrencilerin hazır bulunuşlukları, algı ve yetenek düzeyleri ya da çalışma süreleri gibi farklılıkların, bu ortak programı uygulama aşamasında güçlüklere neden olabildiği anlaşılmaktadır. Yine nitel veriler; öğrencilerin motivasyon sorunlarının da olabildiğini ve bu durumun kazanım hedeflerine ulaşmada bir sorun olarak gündeme geldiğini göstermektedir.

Öğretim elemanları tüm bu güçlükleri kendi uygun buldukları yöntemlerle gidermeye çalışmaktadır. Mevcut çalışmalar (Alkaç ve Kaya, 2017; Çelebi, 2021; Eryiğit, 2019; Savaş 2016) bu durumun önceki yıllarda da var olduğunu bildirmektedir. Bu çalışmadaki bir katılımcının verdiği örnekte; öğrencilerinde etütlere karşı olumsuz tutum gelişmesi gibi motivasyon eksikliğine yol açabilecek bir durumda, öğretim elemanı kullandığı aracı değiştirerek (etüt yerine eser kullanımı gibi) hedefe ulaşabildiğini belirtmiştir.

Çalışma kapsamında elde edilen tüm görüşler göz önüne alındığında; çalgı dersinin konularının nazariyat dersiyle eş zamanlı yürütülmesinin, genel anlamda olumlu sonuç getirebildiği ancak çalgı becerileri geliştirme açısından her zaman işlevli olmayabildiği anlaşılmaktadır. Bunun dışında öğretim elemanı başına düşen öğrenci sayısı bazı dönemlerde kaliteli bir sürece uygun olmayabilmekte, bu durumda ise bireysel olarak planlanmış dersi toplu yapma eğilimine başvurulduğu bildirilmiştir.

Akreditasyon konusunda kanun öğretim elemanları yarıya bölünmüş durumdadır. Katılımcıların bir kısmı uygulamaya olumlu bakarken, bir kısmı olumsuz tutuma sahiptir. Olumlu tutuma sahip olanlar; akredite olmanın öğrencilerin teknik anlamda ortak bir düzeye ulaşabilmesini sağlayacağını bildirmişlerdir. Ayrıca katılımcı bir öğretim elemanının; ulusal akreditasyonun yanı sıra uluslararası akreditasyona da dikkat çekmesi daha geniş bir perspektiften bakmayı sağlamaktadır.

Mevcut durumda Türk Müziği çalgı eğitiminde akreditasyon sürecinin başlamadığı anlaşılmaktadır. Konservatuvarlar arasındaki isim farklılıkları, yine; çalgı eğitimi derslerinin isim ve içerik bakımından birbirlerinden farklı olması (Köroğlu, 2022), görüşülmesi gereken ilk konulardandır. Ulusal akreditasyonun öğretim elemanlarının aktif paydaş olacağı bir süreç ile

faydalı olabileceği görüşü bildirilmiştir. Bazı öğretim elemanlarının görüşlerinden; akreditasyon sisteminin, sadece belirli standartların sağlanıp sağlanmadığını ölçmekle kalmadığını, aynı zamanda birimin kalitesine yönelik ihtiyaçları tamamlamayı sağladığı, bu sürecin uzun soluklu ve iyi anlaşılması gereken bir süreç olduğunun farkında oldukları anlaşılmaktadır. Öğretim elemanlarının, standartlaşmanın avantaj ve dezavantajları ile ilgili çeşitli görüşleri mevcuttur. Bu görüşlere göre standartlar, öğrencilere teknik açıdan ortak şartlarda ilerleme olanağı sağlayabilir, ancak bazı öğretim elemanları; kanun eğitimindeki farklı öğretim ekollerinin ve öğrencilerin kişisel gereksinimlerinin, standartlaşmayı zorlaştırdığına inanmaktadırlar. Bu bağlamda, program dahilindeki sistematik metot kullanımı önerisinden (Karaelma, 2010) de işlevsel biçimde yararlanılabilinir.

Öğretim elemanları, öğrencilerin niteliklerini arttırabilmeleri için; sorumluluk sahibi olarak çalışma görevlerini yerine getirmeye ihtiyaç duyduklarını ifade etmişlerdir. Bu çalışma süreci sadece okuldaki dersleri değil, tüm yaşamı içermektedir. Mevcut çalışmalar; eğitim programlarının ve öğrenme ortamının öğretmenlik görevinde genel olarak yeterli olduğunu (Çelebi, 2021) ancak genel amaçlar bakımından yeterli olmadığını (Alkaç ve Kaya, 2017) aktarmaktadır. Öğrencilerin öğrenim etkinliklerinde alacakları sorumlulukların yanı sıra; materyallerin çoğaltılması, çeşitli etkinlikler düzenlenmesi, eğitimcilerin [ve öğrencilerin] dijital platformlar ve topluluklar aracılığıyla sürekli iletişimde olmaları önerileri (Çelebi, 2021) de çalışma bulgusuna destek olabilecek işlevsel ilavelerdir.

Öğretim elemanlarının çeşitli görüşleri göz önünde bulundurularak, mevcut programda eksikliklerin bulunmasından hareketle; müfredata ilişkin standartların geliştirilmesi kapsamında kanun eğitimi programının güncel ihtiyaçlara yönelik olarak geliştirilmesi için öğretim elemanlarının katılımıyla bir program geliştirme ve güncelleme çalıştayı gerçekleştirilebilir. Bu grup, farklı öğretim ekollerini ve öğrenci ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak kapsamlı bir program geliştirebilir. Öğretim elemanlarının çeşitli yaklaşımlar kullanmasından hareketle; konservatuvar sınavlarına ilişkin ortak bir düzenleme önerisinde bulunulabilir. Ortak belirlenmiş değerlendirme kriterlerinin kullanılması kalite düzeyini yükseltecektir.

Çalgı eğitiminin, Türk müziği nazariyatı ve solfeji dersi ile bağlantılı yürütülmesi sonucundan hareketle; bu uygulamanın avantajları ve dezavantajları konusunda ortak bir görüşe varılması gereği anlaşılmıştır. Kurumlarda bu dersleri yürüten öğretim elemanlarının güncel araştırmalardan

(örn. Göktaş, 2023; Yakınlar, 2023) da yararlanarak oluşturacakları görüşler doğrultusunda ortak karara varılması ve uygulamaya geçilmesi önerilmektedir.

Çalgı eğitiminde geleneksel olarak günümüze ulaşan usta çırak yoluyla öğrenme yönteminin, güncel durumda ve gelecekte ihtiyaçlara cevap verip vermeyeceği bilimsel temelli çalışmalarla sorgulanabilir. Zira literatürde bu konuda farklı görüşler (Doğan Sevinç, 2012; Kahyaoğlu, 2021) mevcuttur. Her usta, kendi öğrendiği ekolun devamının yanı sıra öğrencisine bütünsel hibrit bir eğitim süreci sunabilir. Bilimsel ölçme değerlendirme kriterlerini güvenilir şekilde uygulayabilecek şekilde kendini geliştirebilir. Bunun yanı sıra çalışmada bulgulandığı gibi; asgari müşterekte buluşularak öğrencilerin, önceden kapsamı belirlenmiş, geçerli ve güvenilir bir programla eğitim görmesi konusundaki iş birliği artırılabilir.

KAYNAKLAR

Aksungur, A. U. (2010). *Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Alkaç, G. ve Kaya, F. (2017). Yükseköğretim kurumlarındaki Türk müziği çalgı eğitimine kanun ve klasik kemençe örneklemi ile genel bir bakış. *Fine Arts.* 12(1): 17-29. https://doi.org/10.12739/NWSA.2017.12.1.D0186

Çelebi, M. (2021). *Eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dallarında kanun eğitimi dersinin içerik ve yönteminin öğretim elemanı görüşleri alınarak incelenmesi* (Yayınlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Doğan Sevinç, H. (2012). *Meşk sistemi bağlamında taksim formunda üslub üzerine bir çalışma* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Doğruöz, M. D. (2017). Müzik öğretmenliği lisans programlarında yer alan bireysel çalgı dersi kapsamında "kanun". *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11): 63-72. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.517072

Elgün, Ö., & Umuzdaş, S. (2022). Devlet konservatuvarları müzik ve bale ortaokulları ile müzik ve sahne sanatları liseleri viyolonsel müfredatlarının karşılaştırılması. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 151-175. https://doi.org/10.51576/ymd.116127

Elgün, Ö., & Umuzdaş, S. (2024). Devlet konservatuvarları lisans viyolonsel müfredatlarına yönelik arşivlerin incelenmesi. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 7(3), 127-146. https://doi.org/10.51576/ymd.1522743

Elkaya, H. (2019). *Kanun eğitiminde kullanılan metot kitaplarının incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Eryiğit, Y. Ö. (2019) *Lisans eğitimlerinde kanun çalgısını icra edenlerin öğrenme ve eğitim sürecinde yaşadıkları sorunlar* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van.

Geboloğlu, B. (2020). Türkiye'deki klasik Türk müzik sanatçıları ile ilgili yapılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9 (65): 19-30. https://doi.org/10.7816/idil-09-65-03

Göktaş, D. (2023). *Başlangıç seviyesi kanun eğitimi modeli önermesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Kahyaoglu, Y. (2021). Türk müziğinde meşk sistemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1): 277-283. https://doi.org/10.22252/ijca.942571

Kahyaoğlu, Y. (2017). Kanun sazı eğitiminde metod ihtiyacı ve Türkiye'deki kanun metodları üzerine bir inceleme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1): 97-107. https://doi.org/10.22252/ijca.321575

Karaelma, B. (2010). Türk müziğinde kanun eğitimi ve kanun metotları üzerine bir inceleme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (22): 129-138. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2556/32946

Karakaş, S. (2019). Türkiye'de kanun öğretiminde kullanılan yayımlanmış metot ve kaynakların çeşitli değişkenler yönünden incelenmesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Lambert, V. A. & Lambert, C. E. (2012). Qualitative descriptive research: An acceptable design. *Pacific Rim International Journal of Nursing Research*. 16, 255–256. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/ PRIJNR/article/view/5805/5064

Özmenteş, S. & Özmenteş, G. (2009). Çalgı çalışmaya ilişkin tutum, bireysel özellikler ve performans düzeyi ilişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*. 17(1): 353-360. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/49070/626094

Savaş, K. (2016). Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki kanun eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Savaş, K. (2018). Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki kanun eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*. 4 (7): 81-102. https://doi.org/10.5578/amrj.66455

Somakçı, P. (2002). Kanun öğretiminde ilkeler ve program. *Çağdaş Eğitim Dergisi*, 286: 26-31. https://www.academia.edu/22044644/KANUN_%C3%96%C4%9ERET%C4%B0M%C4%B0NDE_%C4%B0LKELER_VE_PROGRAM

Somakçı, P. (2005). Mesleki müzik eğitiminde çalgı öğretimi ve çalgı öğretim elemanlarına düşen görevler. *Çağdaş Eğitim Dergisi*, 320: 13-16.

Ünver, E. (2016). Neden ve nasıl sanat eğitimi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(23): 865-878. https://doi.org/10.7816/idil-05-23-05

Yakınlar, Ö. (2023). Güzel sanatlar liseleri" çalgı eğitimi kanun öğretim programının" değerlendirilmesi ve taslak öğretim programı önerisi (Yayınlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Yener, S., & Apaydınlı, K. (2016). The variety of institutions providing professional music education and the employment problems of alumni in Turkey. *Jasstudies Journal*, 42:225-249. http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3239

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The need for research and increased efforts in Turkish music has emerged over time to address the absence of a systematic structure based on rules. This need aims to produce outputs through the coordinated evaluation of ongoing education and scientific studies, which can then be transformed into quality inputs and processes. Systematic education processes within conservatories are emphasized in this context. Conservatories primarily implement a curriculum aimed at training artists, with instructors playing a key role in its development, implementation, and evaluation. This study focuses on the "kanun" instrument taught in conservatories.

Widely used in Turkish music, the kanun serves both in art music and as an accompaniment instrument in folk music, and is known for its suitability to world music (Doğruöz, 2017; Savaş, 2018). Formal kanun education began in Turkey in the late 20th century (Elkaya, 2019) and is currently active in fine arts, education faculties, and conservatories (Kahyaoğlu, 2017). However, existing studies (Savaş, 2016; Savaş, 2018; Somakçı, 2000; Somakçı 2002) indicate that kanun education processes lack a systematic approach and are irregular. Issues in kanun education include inadequate methodological resources (Karaelma, 2010), insufficient teaching methods, curriculum deficiencies, and the absence of a systematic approach (Somakçı, 2000). It is expected that the individually driven teaching structure (Savaş, 2018) will be replaced by a systematic education process.

Savaş (2016) and Somakçı (2002) suggest that principles, goals, and behaviors should be established to create a systematic program, with instructors collaborating to develop various programs and methods. The systematization seen in general education is also targeted in arts education (Ünver, 2016). Although national workshops exist, progress in developing programs

specific to professional instruments is relatively slow. Karakaş (2019) found that a systematic curriculum and repertoire should be created for kanun materials. In this context, while current curricula are prepared by individual university units, it may be beneficial to develop these efforts with a common approach encompassing higher education institutions (Alkaç and Kaya, 2017; Geboloğlu, 2020). A program that educates students with common goals is essential (Özmenteş and Özmenteş, 2009) and a fundamental element in accreditation. This shared understanding and effort are crucial steps in the progress towards accreditation.

Purpose and Importance

This research presents the process and scope of kanun education in conservatories from the perspectives and experiences of instructors, providing data and perspectives for assessing and controlling the current situation concerning national quality and accreditation efforts. Through in-depth interviews, voluntary participants were asked about the alignment of professional kanun education with institutional goals, curriculum scope and internal control processes, challenges faced in implementation, corrective action plans, views on accreditation in instrument education, and the education program's ability to meet the needs for new skills and advantages in professional kanun education.

Methodology

This research employs a qualitative descriptive survey model characterized by simultaneous data collection and analysis (Lambert and Lambert 2012).

Study Group

The study involved fourteen volunteer instructors from a total of twenty-two full-time instructors working in conservatories that provide kanun education in the field of Turkish music in Turkey. Data were collected through interviews and analyzed.

Data Collection Tool

The research utilized a questionnaire with six questions related to the evaluation of the kanun education process by conservatory instructors, along with five questions to determine their demographic characteristics.

Data Collection

The study was approved by the Ethics Committee of Tokat Gaziosmanpaşa University (19/06/2023 Document No: 307163). Permissions were obtained from relevant institutions, and data were collected through written documents and confirmed via phone interviews.

Data Analysis

The individual opinions of the instructors were presented in a table, showing the frequency of their views holistically. Responses were indicated with an "X" symbol.

RESULTS, DISCUSSION AND SUGGESTIONS

The findings of this study align with the literature (Elgün & Umuzdaş, 2022; Doğruöz, 2017), indicating that conservatories continue to focus on training artists while also employing in various fields such as educators, tonmeisters, or musicologists. Criticisms regarding the alignment of employment diversity with graduation fields exist (Yener & Apaydınlı, 2016). Despite the program's primary goal, it is understood that instructors can create individual career plans for students. The study reveals that although quality kanun education is provided, the literature (Aksungur, 2010; Savaş, 2016; Savaş, 2018; Somakçı, 2000; Somakçı, 2002) emphasizes the need for systematic reporting of these practices. The lack of such documentation is also noted for other instruments (Elgün & Umuzdaş, 2024). Course curricula should align with the program's goals, and where misalignment is perceived, instructors should take initiative to make necessary adjustments.

A standardized course structure and alignment with core courses can ensure equivalence and quality outcomes. However, differences in students' musical perception, instrumental skills, or career goals may disrupt this harmony during the teaching process. Although instructors often plan content and processes collectively, differences in students' readiness, perception, talent levels, and practice times can create challenges in implementing a common program. Additionally, qualitative data indicates that students' motivation issues may hinder the achievement of learning objectives. Instructors address these difficulties using methods they deem appropriate.

Existing studies (Alkaç & Kaya, 2017; Çelebi, 2021; Eryiğit, 2019; Savaş, 2016) confirm that these challenges have persisted over the years. One participant mentioned changing their teaching tool (using pieces instead of studies) to motivate students. The study suggests that teaching instrumental courses alongside theoretical courses generally yields positive results, though not always effective

in developing instrumental skills. At times, individual lessons are conducted in groups due to an insufficient number of students per instructor, affecting process quality.

In terms of accreditation, kanun instructors are divided; some view it positively for achieving technical uniformity among students, while others see challenges in standardization due to different teaching schools and individual needs. The study emphasizes that the accreditation system ensures both meeting standards and addressing unit quality needs, requiring a well-understood, long-term process. Recommendations include a workshop for curriculum development and updating, considering various teaching schools and student needs. A common approach for conservatory exams, using established criteria, can enhance quality. Instrumental education's connection with Turkish Music Theory and Solfeggio courses requires a shared understanding of its advantages and disadvantages, with contemporary research guiding implementation. Traditional master-apprentice learning methods should be scientifically evaluated to meet current and future needs. A comprehensive, hybrid educational process and collaboration on predefined, valid, and reliable programs can improve student outcomes.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.02.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1633721
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

AŞIK VEYSEL'İN SES KAYITLARI EKSENİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE HÜSEYNİ VE UŞŞAK MAKAMI ANLAYIŞI*

ÖZTÜRK, Savaş[1]
PINARBAŞI, Emre[2]

ÖZ

Bu çalışma, Aşık Veysel'in eserlerinde Hüseynî ve Uşşak makamlarının kullanımını inceleyerek bireysel icra tarzının makam nazariyatıyla ilişkisini analiz etmektedir. Veysel'in müzikal kimliği, geleneksel makam yapılarıyla kurduğu bağ ve özgün icra anlayışı ele alınmıştır.

Araştırmada, Aşık Veysel'in eserlerinde kullanılan perdelerin sıklığı, melodik seyir özellikleri ve mikrotonal yapılar incelenmiştir. Kalan Müzik Arşivi'nden seçilen eserler MakamBox yazılımıyla analiz edilmiş, elde edilen veriler ışığında perde histogramları ve melogram grafikleri oluşturulmuştur. Sonuçlar, Segâh perdesinin yoğun kullanıldığını, bu perdenin teorik referans

* Bu çalışma 30 Kasım-1 Aralık 2024 tarihlerinde gerçekleştirilen 4t h InternationalRast Music Congress (IRMC)'de özet bildiri olarak sunulmuştur.

[1] Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, Türk Halk Müziği ASD, meyzensavas55@gmail.com, 0000-0001-9426-0679.

[2] Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği ASD, emre.pinarbasi@omu.edu.tr, 0000-0003-0939-0087.

değerlere göre farklı tonlamalarla icra edildiğini ve melodik seyirlerin ağırlıklı olarak inici karakterde olduğunu göstermektedir.

Geleneksel teoride Uşşak makamı çıkıcı, Hüseynî makamı ise inici bir karaktere sahiptir. Ancak Aşık Veysel'in icralarında tüm eserlerin belirgin bir şekilde inici seyir izlediği görülmüştür. Özellikle Re (Nevâ) perdesinin güçlü vurgulanması, icraların genel yapısını etkileyerek Muhayyer makamına yakın bir karakter oluşturmuştur.

Veysel'in Segâh perdesini farklı tonlamalarla kullanması, geleneksel makam kurallarından bağımsız, bireysel bir yorum geliştirdiğini göstermektedir. Bu durum, halk müziğinde bireysel icranın makam nazariyatını esnetebildiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Aşık Veysel'in eserleri, Türk halk müziğinde teorik bilgi ile bireysel icra anlayışı arasındaki dinamik ilişkiyi göstermektedir. Onun geleneksel makamları özgün biçimde yorumlaması, halk müziğinin bireysel yaratıcılığa açık yapısını vurgulamaktadır. Bu çalışma, makamların hem geleneksel hem de bireysel yorumlara olanak tanıyan esnek yapısını ortaya koyarak, ilerleyen araştırmalara ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aşık Veysel, Türk halk müziği, icra analizi, Uşşak, Hüseynî.

THE UNDERSTANDING OF HUSEYNI AND USSAK MAQAMS IN TURKISH MUSIC BASED ON ASIK VEYSEL'S SOUND RECORDINGS

ABSTRACT

This study examines the use of Hüseynî and Uşşak maqams in Aşık Veysel's works, analyzing the relationship between individual performance style and maqam theory. It explores Veysel's musical identity, his connection to traditional maqam structures, and his unique approach to performance.

The research analyzes the frequency of pitches in Aşık Veysel's works, melodic progressions, and microtonal structures. Selected pieces from the Kalan Music Archive were examined using MakamBox software, and pitch histograms and melogram graphs were generated. The results indicate that the Segâh pitch is frequently used, performed with different intonations than theoretical reference values, and that the melodic progressions predominantly exhibit a descending character.

According to traditional theory, the Uşşak maqam has an ascending character, while the Hüseynî maqam is descending. However, in Aşık Veysel's performances, all pieces were observed to follow

a distinct descending trajectory. The strong emphasis on the Nevâ (Re) pitch significantly influences the overall structure, creating a character close to the Muhayyer maqam.

Veysel's use of the Segâh pitch with varied intonations suggests that he developed an individual interpretation independent of traditional maqam rules. This demonstrates how individual performance styles in folk music can expand the framework of maqam theory.

In conclusion, Aşık Veysel's works illustrate the dynamic relationship between theoretical knowledge and individual performance in Turkish folk music. His unique interpretation of traditional maqams highlights the openness of folk music to individual creativity. This study reveals the flexible nature of maqams, accommodating both traditional and personal interpretations, while providing insights for future research.

Keywords: Aşık Veysel, Turkish folk music, performance analysis, Uşşak, Hüseynî.

GİRİŞ

Türk müziği, Anadolu coğrafyasının zengin tarihsel ve kültürel geçmişini taşıyan çok katmanlı bir sanatsal ifadedir. Bu müziğin temel taşlarından biri olan makam sistemi, farklı kültürel kimlikleri, toplumsal hafızayı ve bireylerin içsel dünyalarını yansıtan kompleks bir yapı sunar. Makamlar sadece bir ses dizisi değil; aynı zamanda belirli duygusal durumları çağrıştıran karakteristik yapılardır. Her makam kendine özgü bir seyir izler, belirli perdelerde yoğunlaşır ve özgün melodik kalıplar içerir. Hüseynî ve Uşşak makamları, Türk halk müziğinde sıkça rastlanan ve Anadolu insanının duygusal dünyasını yansıtan önemli iki makamdır. Hüseynî genellikle hüzünlü ve derin bir yoğunlukla ilişkilendirilirken, Uşşak samimi ve içten bir anlatım sunar (Bozkurt vd., 2014: 5). Bu makamlar halkın yaşantılarına tercüman olarak duygu aktarımı sağlar (Atıcı, 2016: 33).

Aşık Veysel, bu makamları ustalıkla kullanan ve halk müziği geleneğinde derin izler bırakmış bir sanatçıdır. 1894 yılında Sivas'ın Şarkışla ilçesi Sivrialan köyünde doğmuş, yedi yaşında geçirdiği çiçek hastalığı sonucu görme yetisini kaybetmiştir (Şimşek, 2016: 119). Bu engel, onun müzikle kurduğu bağı güçlendirmiştir. Bağlama çalmayı küçük yaşta öğrenen Veysel, Anadolu insanının acılarını, sevinçlerini ve özlemlerini eserlerinde dile getirmiştir. Müziği yalnızca melodik bir ifade değil, aynı zamanda felsefi derinlik içeren bir anlatıdır. Özellikle "kara toprak" temalı eserlerinde, yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi sorgulayan bakış açısı dikkat çeker (Bulut, 2013: 19).

Veysel'in müziğinde öne çıkan bir diğer özellik, makamların halkın ruhunu yansıtma kapasitesidir. Bu makamların yalnızca ses dizileri değil, aynı zamanda duygusal anlatım biçimleri olduğu, Veysel'in eserlerinde açıkça görülmektedir. Hüseynî makamı derin bir hüzün yaratırken; Uşşak makamı içsel huzur ve sadelik duygularını yansıtır. Veysel'in bu makamları icrasında nasıl kullandığı, onun halkın iç dünyasına tercüman olma gücünü ortaya koyar (Erdal, 2014: 1450).

Bu çalışmada, Aşık Veysel'in icralarındaki Hüseynî ve Uşşak makamlarının karakteristik özellikleri incelenecek; sanatçının bu makamlarla duygusal anlatımı nasıl kurduğu analiz edilecektir. MakamBox yazılımı aracılığıyla Segâh perdesinin yoğunluğu ve seyir karakteri değerlendirilecektir. Yazılım, Türk müziğinin mikrotonal yapısına uygun analiz yapma kapasitesiyle çalışmada önemli rol oynamaktadır. Kayıtlar Kalan Müzik'in Arşiv serisinden ve Youtube üzerinden temin edilmiştir. Ancak çevrimiçi platformların ses kalitesine etkisi analizlerde sınırlılık olarak göz önünde bulundurulmuştur.

Amaç

Bu çalışma, Aşık Veysel'in müziğinde Hüseynî ve Uşşak makamlarının kullanımını inceleyerek, bu makamların sanatçının eserlerindeki ifade gücünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Veysel, Anadolu halkının kültürel mirasını ve duygularını müzikal dille aktarmayı başarmış bir sanatçıdır. Çalışmada, Veysel'in eserlerinde sıkça yer alan Segâh perdesinin kullanım sıklığı ve eserlere kattığı karakteristik özellikler değerlendirilecektir. Aynı zamanda seyir analizleriyle makamların duygusal anlatım araçları olarak nasıl kullanıldığı da irdelenecektir. Segâh perdesinin, bu iki makamın temel unsurlarından biri olarak Veysel'in eserlerinde ne şekilde yer aldığı araştırılacaktır. MakamBox yazılımı ile makamların frekans dağılımları ve melodik seyir özellikleri ayrıntılı biçimde incelenecek, böylece makam kullanımı bilimsel verilerle desteklenecektir. Bu analiz, Veysel'in eserlerinin halk müziğinde makam anlayışına katkısını da açığa çıkaracaktır.

Kapsam

Çalışma, Aşık Veysel'in belirli eserlerinde Hüseynî ve Uşşak makamlarının kullanım biçimlerini ve bu makamların duygusal ifade gücünü incelemektedir. Analizler, Kalan Müzik'in Arşiv serisindeki kayıtlar ve YouTube platformundan temin edilen seçili eserler üzerinden yapılacaktır. Bu kayıtlar, seyir özelliklerinin ve melodik duraklamaların belirlenmesinde temel alınacaktır.

MakamBox yazılımı ile mikrotonal perde yapıları, Segâh perdesinin vurguları ve melodik yapı analiz edilecektir. Bu kapsamda yapılan analiz, Veysel'in makamları nasıl şekillendirdiğine dair bilimsel bir değerlendirme sunacaktır.

Problem Durumu

Türk halk müziğinde makamlar, belirli melodik diziler ve seyir özellikleriyle halkın kültürel ve duygusal ifadesini yansıtan güçlü araçlardır. Ancak, makamların teorik yapıları ile icra uygulamaları arasında zaman zaman farklılıklar gözlemlenmektedir. Özellikle Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi teorisi, makamların referans değerlerini belirlerken, uygulamada bu değerlerin farklı tonlamalar ve seyir özellikleriyle şekillendiği bilinmektedir. Aşık Veysel'in eserlerinde sıkça kullanılan Uşşak ve Hüseynî dizileri, hem melodik yapı hem de seyir karakteri açısından bu farklılıkları incelemek için önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu bağlamda, Aşık Veysel'in icralarında Uşşak ve Hüseynî dizilerindeki perdelerin Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi teorisindeki referans değerlere göre nasıl icra edildiği ve bu icraların melodik seyir özelliklerinin neler olduğu sorusu, araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Alt Problemler

a) Aşık Veysel'in İcralarında Perde Kullanımı: Aşık Veysel'in eserlerinde Uşşak ve Hüseynî dizilerindeki perdeler, teorik referans değerlere kıyasla nasıl bir sapma veya farklılık göstermektedir?

b) Melodik Seyir Özellikleri: Aşık Veysel'in icralarında Uşşak ve Hüseynî makamlarının seyir özellikleri nelerdir? Bu seyirler, teorik makam tarifleriyle hangi yönlerden benzerlik veya farklılık göstermektedir?

Bu sorulara yanıt aramak, Türk halk müziğinde teori ve uygulama arasındaki ilişkinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacak ve Aşık Veysel'in eserlerinde makamların icra edilen özgün formlarını açığa çıkarmaya hizmet edecektir. Ayrıca, bu çalışma, halk müziğinde seyir karakteri ve perde kullanımı üzerine yapılacak daha geniş analizlere de referans olma potansiyeline sahiptir.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın bazı sınırlılıkları, kullanılan kaynaklar, analiz yöntemleri ve verilerin temin edildiği ortamdan kaynaklanmaktadır. Araştırma, Aşık Veysel'in tüm eserleri yerine, Kalan Müzik tarafından yayınlanan Arşiv serisi albümündeki seçili ses kayıtlarıyla sınırlıdır. Bu kayıtlar,

sanatçının müzikal ifadesini temsil etse de, diğer eserlerinin analiz dışında kalması bazı eksikliklere yol açabilir. Ayrıca, canlı performanslar gibi farklı icra ortamları araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir.

Çalışmada incelenen kayıtlar, YouTube üzerinden temin edilmiştir. Bu tür dijital platformlar geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmayı sağlarken, ses sıkıştırma nedeniyle kalite kayıplarına yol açabilir. Bu durum, analiz edilen frekans dağılımlarını ve perde yapılarını etkileyebilir. Özellikle mikrotonal analizlerde ve küçük frekans değişimlerini içeren Segâh perdesinin incelenmesinde, orijinal kayıtlara kıyasla sapmalar meydana gelebilir.

Kullanılan MakamBox yazılımı, Türk müziğinin mikrotonal yapısına uygun analizler yapabilse de, bazı teknik kısıtlamalar içermektedir. Belirli frekans aralıklarında yüksek hassasiyet sağlarken, bazı melodik motifler veya geçişlerin tam olarak analiz edilmesini engelleyebilir. Bu nedenle, yazılımın teknik sınırları göz önünde bulundurularak elde edilen sonuçlar değerlendirilmiştir.

Araştırma, Aşık Veysel'in sanat yaşamı boyunca geçirdiği müzikal değişimleri tam olarak yansıtamamaktadır. Sadece belirli bir döneme ait kayıtlar analiz edildiği için, sanatçının tüm müzikal gelişimini kapsamak mümkün olmamıştır. Ayrıca, canlı performanslar ve farklı kayıt ortamları çalışmaya dâhil edilmediğinden, Veysel'in müzikal kimliğini daha geniş bir çerçevede değerlendirme imkânı sınırlanmıştır.

Bu sınırlılıklar, çalışmanın bulgularının genellenebilirliğini kısıtlamaktadır. Sonuçlar, yalnızca seçilen kayıtlar ve belirli analiz araçları bağlamında değerlendirilmelidir.

YÖNTEM

Bu araştırma, Aşık Veysel'in müziğinde yer alan Hüseynî ve Uşşak makamlarının yapısal özelliklerini analiz etmek amacıyla nicel araştırma yöntemi kullanmaktadır. Nicel yöntem, müzikal verilerin sayısal olarak ölçülmesine dayanarak, Segâh perdesinin kullanım yoğunluğu ve icralardaki seyir karakteri gibi unsurların bilimsel verilerle değerlendirilmesini sağlamaktadır. Araştırmada frekans analizleri ve melodik seyir analizleri uygulanarak, Aşık Veysel'in müziğinde makamların nasıl işlendiği incelenecektir.

Analizlerin temel aracı olarak MakamBox yazılımı tercih edilmiştir. Bu yazılım, Türk müziğinin mikrotonal yapısını detaylı şekilde analiz edebilen bir program olup, özellikle çeyrek ve sekizlik perdelerin hassas ölçümünü yapabilmektedir (Atıcı, 2016: 42). MakamBox sayesinde, Veysel'in eserlerinde Segâh perdesinin frekans dağılımı, perde sıklıkları ve diğer teknik detaylar ortaya

konacaktır. Yazılımın sunduğu mikrotonal analiz kapasitesi, farklı perdelerdeki tonlamaların ve melodik motiflerin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Araştırmanın bir diğer bileşeni seyir analizidir. Seyir analizi, bir makamın eser boyunca izlediği melodik yapıyı inceleyerek, teknik açıdan nasıl bir yol izlediğini belirlemeye yardımcı olur (Bozkurt, 2011). Bu analiz, Hüseynî ve Uşşak makamlarının Aşık Veysel'in müziğinde nasıl ifade edildiğini, hangi melodik kalıpların kullanıldığını ve makamların hangi perdelerde yoğunlaştığını değerlendirmek için uygulanacaktır. MakamBox yazılımı, seyir analizini sayısal verilerle destekleyerek, Veysel'in müziğinde kullanılan melodik karakterleri daha net görselleştirme imkânı sunacaktır.

Araştırmada elde edilen veriler, frekans analizleri ve perde histogramları gibi görsel araçlarla desteklenecektir. Perde histogramları, Veysel'in eserlerinde hangi perdelerin daha sık kullanıldığını göstererek makam özelliklerini ortaya koyacaktır. Özellikle Segâh perdesinin hangi bölümlerde nasıl kullanıldığı ve eserin genel melodik yapısına nasıl katkı sağladığı detaylandırılacaktır. Ayrıca, tonic ve karar sesi analizleri de yapılacaktır. Karar sesi analizi, makamların sonlanış noktalarını ve dinleyiciye verilen tamamlanmışlık hissini değerlendirmeye yardımcı olmaktadır (Bozkurt, 2011: 9). Bu sayede, Aşık Veysel'in eserlerinde makamların nasıl bir bütünlük sunduğu ortaya konacaktır.

Bu araştırma, Aşık Veysel'in müziğindeki Hüseynî ve Uşşak makamlarının teknik yapısını incelemektedir. Sayısal verilere dayalı bu yöntem, Veysel'in halk müziğine kattığı melodik anlatımı bilimsel bir çerçevede değerlendirmeyi sağlamaktadır. Elde edilen bulgular, sanatçının müziğinde makamların nasıl işlendiğini anlamaya yönelik yeni perspektifler sunacaktır.

BULGULAR

Aşık Veysel'in Hayatı

Aşık Veysel, 1894 yılında Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan köyünde doğmuştur. Asıl adı Veysel Şatıroğlu'dur. Yaşadığı toprakların kültürünü, halkın sevinç ve kederlerini eserlerine yansıtarak halk müziğinde derin izler bırakmıştır (Bulut, 2013: 19). Ailesi, âşıklık geleneğine bağlı bir geçmişe sahiptir ve bu gelenek içinde büyüyen Veysel, müziğe olan ilgisini erken yaşlarda keşfetmiştir. Babası Karaca Ahmet'in kendisine bağlama hediye etmesi, müzikle kurduğu bağın temelini atmıştır.

Veysel'in hayatında önemli bir dönüm noktası, yedi yaşında geçirdiği çiçek hastalığı sonucu görme yetisini kaybetmesi olmuştur. Bu durum, hayatını zorlaştırsa da müzik ve şiir aracılığıyla dünyayı yeniden keşfetmesine vesile olmuştur. Ailesinin desteğiyle bağlama çalmaya yönelen Veysel, enstrümanıyla derin bir bağ kurmuş ve halkın duygularını müziğiyle ifade etmeye başlamıştır (Şimşek, 2016: 119). Bağlaması, onun için yalnızca bir müzik aracı değil, aynı zamanda dert ortağı ve anlatım biçimi olmuştur.

Genç yaşta yaşadığı zorluklara rağmen, Anadolu insanının sesi olmayı başarmış, şiirleri ve türküleriyle halkın duygularına tercüman olmuştur. 20. yüzyılın başındaki toplumsal değişimler, eserlerinde sıkça işlediği temalar arasında yer almış, halkın yaşadığı sosyal ve ekonomik zorlukları müziğiyle dile getirmiştir (Erdal, 2014: 1450). Halkın yaşamına dair gözlemlerini türküleri ve şiirleriyle aktaran Veysel, Anadolu'nun farklı bölgelerinde saygı gören bir halk ozanı olarak ün kazanmıştır.

Sanatı, âşıklık geleneğinin mirasını modern zamanlara taşımış ve bu geleneği yeniden canlandırmıştır. Eserlerinde, özellikle "kara toprak" teması üzerinden yaşamın geçiciliği, ölümün kaçınılmazlığı ve insanın doğayla ilişkisi gibi derin konulara yer vermiştir. "Kara Toprak" adlı eseri, yalnızca Anadolu'da değil, Türk müziği dinleyicileri arasında evrensel bir anlam kazanarak, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi felsefi bir yaklaşımla işlemiştir (Kınık, 2011: 457).

Cumhuriyetin ilanından sonra gelişen eğitim ve kültür hareketlerinde aktif rol alan Veysel, köy köy gezerek halkı bilinçlendirme çalışmalarına katılmıştır. 1931 yılında dönemin aydınları tarafından desteklenerek, Sivas ve çevresinde çeşitli eğitim projelerine katkı sağlamıştır. Özellikle Köy Enstitüleri ile olan ilişkisi, sanatını eğitim amacıyla da kullanmasına imkân tanımış, genç nesillere müziği ve halk kültürünü tanıtmasını sağlamıştır. Bu süreçte, âşıklık geleneğini sonraki kuşaklara aktarma misyonunu üstlenerek halk arasında daha geniş bir tanınırlık kazanmıştır (Erdal, 2014: 1450).

1973 yılında hayata veda eden Aşık Veysel, halk müziği ve şiir geleneğinde kalıcı izler bırakmış, sanatıyla birçok nesle ilham kaynağı olmuştur. Ölümünden sonra da Türkiye'nin dört bir yanında anılmaya devâm etmiş, müziği ve şiirleriyle Anadolu insanının yaşantısını, umutlarını ve duygularını yansıtan bir kültürel miras olarak varlığını sürdürmüştür. Sanatı, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda halkın ortak hafızasını oluşturan önemli bir miras niteliği taşımaktadır.

Aşık Veysel'in Müzikal Kimliği ve Makam Anlayışı

Aşık Veysel, halk müziği ve âşıklık geleneğinde derin izler bırakmış, Anadolu kültürünün simgelerinden biri olmuştur. Müzikal kimliği, yaşadığı toprakların kültürel mirasını ve âşıklık geleneğinin köklü yapısını yansıtır. Âşıklık geleneği, halkın duygu ve yaşanmışlıklarını saz ve sözle dile getiren önemli bir anlatım biçimidir. Veysel, bu geleneğin içinde yetişmiş ve müziği aracılığıyla halkın acılarını, sevinçlerini ve yaşamın anlamını aktarmıştır. Küçük yaşta görme yetisini kaybetmesi, dünyayı hisleriyle algılamasına yol açmış ve bu içsel sezgi müziğine büyük bir derinlik katmıştır (Şimşek, 2016: 119). Bağlamasıyla kurduğu güçlü bağ, Anadolu insanının duygusal dünyasını yansıtan bir anlatım aracı olmuştur.

Veysel'in müziği, bağlamaya olan hakimiyeti ve geleneksel Türk halk müziği makamlarını özgün bir yorumla kullanmasıyla şekillenmiştir. Hüseynî ve Uşşak makamları, onun eserlerinde öne çıkan iki önemli makamdır. Hüseynî makamı, eserlerine melankoli ve sükunet katarken, Uşşak makamı daha içten ve huzurlu bir atmosfer sunar. Hüseynî makamı, derin bir hüzün hissi uyandırırken, Uşşak makamı saflık ve iç huzuru ile dinleyiciye ulaşır (Bozkurt vd., 2014: 5). Veysel, bu makamları bilinçli bir şekilde kullanarak halkın duygularına tercüman olmuş ve sanatını daha güçlü bir anlatım aracına dönüştürmüştür.

Onun makam anlayışı, yalnızca melodik dizilere dayanan bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal yaşamı ve halkın duygularını yansıtan bir dil haline gelmiştir. Hüseynî makamını kullanarak Anadolu insanının yaşadığı sıkıntıları ve özlemlerini anlatırken, Uşşak makamıyla umut ve doğaya bağlılığı işler. Veysel, bu makamları geleneksel melodik kalıplarla birleştirerek kendine özgü bir müzikal üslup oluşturmuştur. Bu yaklaşımı, halk müziğini hem koruyan hem de yeniden yorumlayan bir kimlik kazandırmıştır (Bozkurt, 2011: 9).

Veysel'in müziğinde makamların işlenişinde önemli bir unsur da "seyir"dir. Seyir, bir makamın eser boyunca izlediği melodik yol olup, dinleyicinin duygusal deneyimini şekillendirir. Hüseynî makamında sakin ve derin bir seyir izleyerek içsel bir huzur ve sükunet sağlarken, Uşşak makamında daha dinamik ve sıcak bir atmosfer oluşturur. Bu seyir anlayışı, makamların dinleyici üzerindeki etkisini artıran temel ögelerden biridir. Veysel, makamların yalnızca teknik bir yapı olmadığını, aksine duygu aktarımını güçlendiren bir unsur olduğunu eserleriyle ortaya koymuştur (Erdal, 2014: 1450).

Onun müziğinde halkın dili ve yaşantısı doğal bir biçimde yer alır. Halkın umutlarını, acılarını, inançlarını ve günlük yaşamını sade bir dille ifade eden Veysel, makamları bu içten anlatımı

destekleyen bir araç olarak kullanmıştır. Hüseynî makamının hüzünlü yapısını ve Uşşak makamının içtenliğini eserlerine yansıtarak dinleyiciye samimi bir müzikal deneyim sunmuştur. Bu sayede halkın ortak duygularını ve kültürel hafızasını müziğiyle yaşatmış, eserleri geniş kitlelere ulaşmıştır (Sümbüllü, 2015: 46).

Veysel'in müziğinde makamların duygusal anlatım aracı olarak kullanımı, halk müziği geleneğine getirdiği yeniliklerden biridir. Makamları sadece melodik unsurlar olarak değil, halkın duygu dünyasını ve yaşadığı deneyimleri anlatan bir sembol olarak ele almıştır. Hüseynî makamının derin ve melankolik yapısı, Anadolu'nun acılarını ve zorluklarını yansıtırken; Uşşak makamı, halkın doğayla ve birbirleriyle kurduğu içten bağı temsil etmektedir. Bu sayede makamlar, halkın duygularını yansıtan güçlü bir araç haline gelmiştir.

Aşık Veysel'in müzikal kimliği, geleneksel halk müziği yapısını korurken, aynı zamanda onu kendine özgü bir yorumla zenginleştirmiştir. Hüseynî ve Uşşak makamlarını içten bir anlatımla birleştirerek, halkın yaşadığı duyguları ve içsel çatışmaları müziğe taşımıştır. Bu yaklaşımı, onu halk müziğinde benzersiz bir konuma taşımış ve eserlerine evrensel bir değer kazandırmıştır. Onun müziği, yalnızca melodik bir yapı değil, aynı zamanda halkın hayatına, kültürel mirasına ve duygusal dünyasına dokunan kalıcı bir anlatım biçimi olmuştur.

Aşık Veysel'in Bestecilik Kimliği

Aşık Veysel, Türk halk müziği ve şiir geleneğinde derin izler bırakmış bir ozan olarak, besteciliğiyle de öne çıkmıştır. Besteleri, halkın yaşamını, sevinçlerini ve acılarını yalın ama etkileyici bir dille anlatır. Onun müziği, Anadolu insanının umutlarını, doğayla ilişkisini ve hayatın zorluklarına karşı dirençli duruşunu yansıtan güçlü bir anlatı sunar (Bulut, 2013: 19). Veysel'in besteciliğinde doğa önemli bir yer tutar. Anadolu'nun toprağı, rüzgarı ve dağları onun eserlerinde sadece bir tema değil, insan yaşamının bir parçası olarak işlenir. "Kara Toprak" adlı eseri, doğayla kurduğu bu derin bağı en iyi yansıtan örneklerden biridir. Bu eserinde, yaşamın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı, toprağın döngüsel varoluşu üzerinden anlatılır (Kınık, 2011: 457).

Veysel'in bestelerinde Hüseynî ve Uşşak makamları belirgin bir yer tutar. Hüseynî makamı, eserlerine hüzün ve derinlik katarken, Uşşak makamı daha sıcak ve içten bir atmosfer oluşturur. Hüseynî makamı, halkın acılarını ve içsel çatışmalarını ifade ederken, Uşşak makamı umut ve huzur hissi verir (Bozkurt vd., 2014: 5).

Bestelerinde sade ve anlaşılır bir dil kullanarak halkın duygularına doğrudan hitap etmiştir. Onun eserleri, karmaşık bir anlatım yerine, halkın kolayca anlayabileceği ve benimseyebileceği bir yapıya sahiptir. Bu sayede, türküleri Anadolu'nun dört bir yanında yayılmış ve dilden dile aktarılmıştır (Şimşek, 2016: 119).

Bestelerinde işlediği aşk, dostluk, yaşama bağlılık ve ölüm gibi evrensel temalar, Anadolu kültürüne özgü öğelerle harmanlanmıştır. Aşkı sadece romantik bir duygu olarak değil, doğaya, hayata ve insanlığa duyulan bağlılık olarak da ele almıştır (Sümbüllü, 2015: 47).

Veysel, geleneksel halk müziği motiflerini modern bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Klasik halk müziği yapısını bozmadan, kendi içsel dünyasını ve özgün anlatımını ekleyerek eserlerine yeni bir anlam katmıştır. Bu yaklaşımı, onun müziğine zamansız bir özellik kazandırarak, sonraki kuşaklar için de önemli bir miras bırakmasını sağlamıştır (Erdal, 2014: 1450).

Bağlama, onun besteciliğinde merkezi bir rol oynar. Bu enstrüman, halkın duygusal dünyasını ve kültürel mirasını yansıtan bir araç olmuştur. Veysel, bağlamayı sadece bir müzik aleti olarak değil, duygularını ifade eden bir dil olarak kullanmıştır (Bozkurt, 2011: 9).

Aşık Veysel'in besteciliği, halkın yaşamını ve kültürel değerlerini müziğe taşıyan, sade ama derin bir anlatım sunar. Onun eserleri, yalnızca Anadolu insanının yaşantısını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda evrensel bir insanlık deneyimini dile getirir. Halkın duygularını ve yaşanmışlıklarını müziğe yansıtarak, unutulmaz bir miras bırakmıştır.

Türk Halk Müziğinde Makam Kavramı

Türk halk müziğinde makam kavramı, Anadolu kültürünün temel unsurlarından biridir. Makamlar sadece bir nota dizisi değil, aynı zamanda halkın duygu dünyasını ve yaşantısını anlatan bir müzikal yapıdır. Klasik Türk müziğinde makamlar belirli kurallara dayanırken, halk müziğinde daha sade ve doğaldır. Bu sayede makamlar, toplumsal olayları, bireysel duyguları ve doğayla olan bağı anlatan bir dil işlevi görür (Kınık, 2011: 457).

Halk müziğinde makam kavramı kesin kurallarla tanımlanmaz. Bunun yerine "ayak" adı verilen, daha esnek melodik kalıplar kullanılır. Ayaklar, halk müziğinde belirli bölgelere özgü müzikal ifadeler oluşturur ve halkın kültürel hafızasında önemli bir yer edinir (Sümbüllü, 2015: 48).

Makamların en önemli işlevlerinden biri, dinleyiciye belirli duygular aktarmasıdır. Örneğin, Hüseynî makamı hüzün ve melankoli, Uşşak makamı ise huzur ve samimiyet hissi verir. Halk müziğinde makamların bu işlevi, müziği bir anlatım aracı haline getirir ve toplumsal hafızayı

şekillendirir. Anadolu'nun tarihi boyunca yaşadığı acılar ve sevinçler, bu makamlarla ifade edilir ve kültürel bir miras olarak nesilden nesile aktarılır (Bozkurt vd., 2014: 5).

Makamların kullanımı bölgeden bölgeye değişiklik gösterir. Doğu Anadolu'da Segâh ve Hüseynî makamları yaygınken, batı ve güney bölgelerinde Uşşak ve Rast makamları öne çıkar. Bu farklılık, halk müziğinin çok renkli ve zengin bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bölgelere göre değişen makamlar, halkın kültürel yapısını ve sosyal ilişkilerini müziğe yansıtır (Erdal, 2014: 1450).

Makamlar, yalnızca müzikal bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal olayların ve bireysel duyguların bir anlatımıdır. Halk ozanları, makamların sunduğu melodik kalıpları kullanarak halkın iç dünyasını ve yaşanmışlıklarını müzik aracılığıyla ifade eder. Bu gelenek, âşıklık kültüründe önemli bir yere sahiptir. Makamlar, halkın yaşadığı dönemin ruhunu ve toplumsal olayların izlerini taşıyan bir tarihsel anlatı niteliğindedir (Sümbüllü, 2015: 46).

Halk müziğinde makamların bir diğer önemli özelliği, kendine özgü seyir yapılarıdır. Seyir, bir makamın eser boyunca izlediği melodik yolu belirler ve dinleyiciye duygusal bir yolculuk sunar. Hüseynî makamı genellikle hüzünlü bir seyir izlerken, Uşşak makamı daha sıcak ve samimi bir melodi sunar. Seyir özellikleri, makamların dinleyici üzerindeki etkisini güçlendirir ve halk müziğinin anlatım gücünü artırır (Bozkurt, 2011: 9).

Türk halk müziğinde makamlar, yalnızca müzikal bir yapı değil, halkın yaşantısını, toplumsal hafızasını ve kültürel kimliğini yansıtan önemli bir anlatım aracıdır. Bu makamlar, halkın duygularını, acılarını, sevinçlerini ve umutlarını ifade eder. Böylece, makamlar müziğin sadece bir eğlence aracı olmasını aşarak, toplumsal bir miras olarak kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlar. Halk müziğinde makamların taşıdığı derin anlam, onları yalnızca melodik bir yapıdan öte, halkın iç dünyasını anlatan güçlü bir ifade biçimi haline getirmiştir.

Aşık Veysel'in Analiz Edilen Türkü İcralarının Histogram ve Melogram Grafikleri

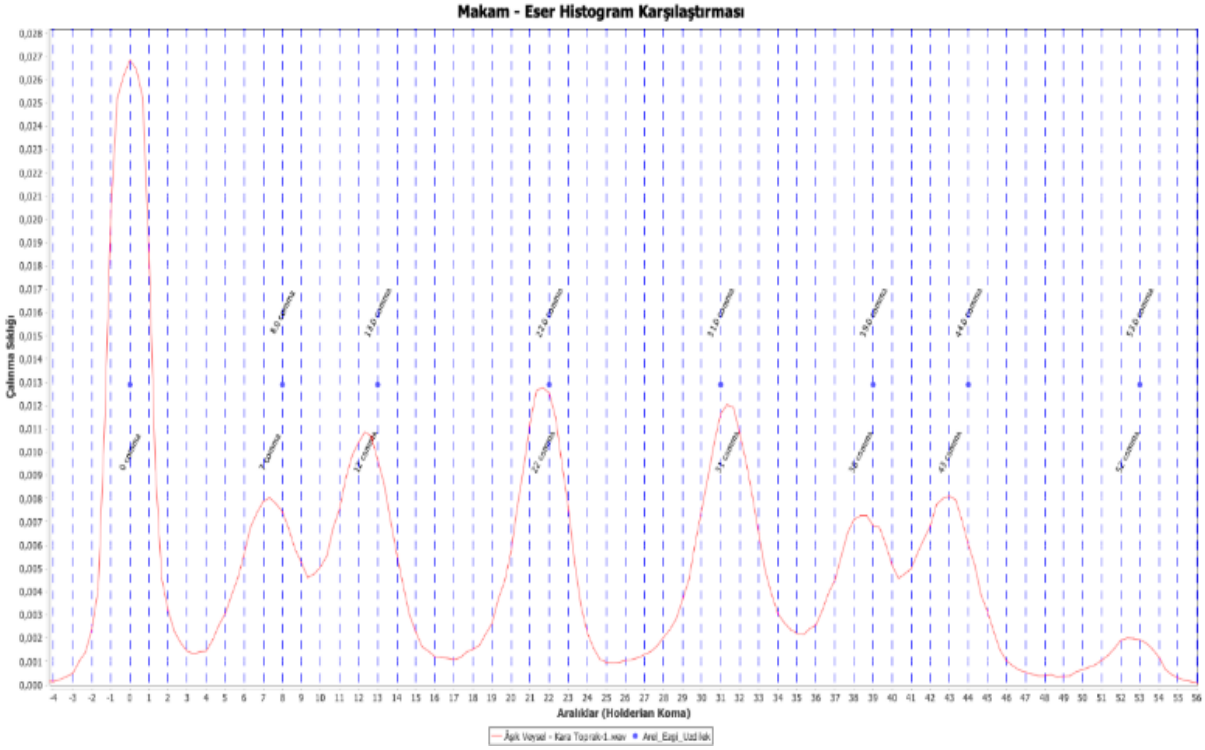
Aşık Veysel'in Kalan Müzik tarafından yayınlanan Arşiv serisindeki analizleri yapılan türküler albümdeki sıralarına göre aşağıdaki gibidir.

Türkü Adı	Yöresi	Derleyen	Kaynak Kişi
Kara Toprak	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Güzelliğin On Par'etmez	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Ben Gidersem Sazım Sen Kal	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Meşakkatin Adı Murat	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Atatürk'e Ağıt	Sivas/Şarkışla	Plaktan yazıldı.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Uzun İnce Bir Yoldayım	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Mecnunum Leylamı Gördüm	Sivas/Şarkışla	Muzaffer Sarısözen	Aşık Veysel Şatıroğlu
Derdimi Dökersem Derin Dereye	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu
Seherde Ağlayan Bülbül	Sivas/Şarkışla	Muzaffer Sarısözen	Aşık Veysel Şatıroğlu
Havalanma Telli Turnam	Sivas/Şarkışla	Muzaffer Sarısözen	Aşık Veysel Şatıroğlu
Dedim Dilber Didelerin Islanmış	Sivas/Şarkışla	Muzaffer Sarısözen	Aşık Veysel Şatıroğlu
Çiğdem Der Ki	Sivas/Şarkışla	Muzaffer Sarısözen	Aşık Veysel Şatıroğlu
Kekliğidim Vurdular	Sivas	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Dostlar Beni Hatırlasın	Sivas/Şarkışla	TRT Müzik Dai. Bşk. Thm. Md.	Aşık Veysel Şatıroğlu

Tablo 1: Aşık Veysel'in Kalan Müzik Arşiv serisinde icra ettiği türkülerin künyeleri.

"Kara Toprak" Türküsü Analizi

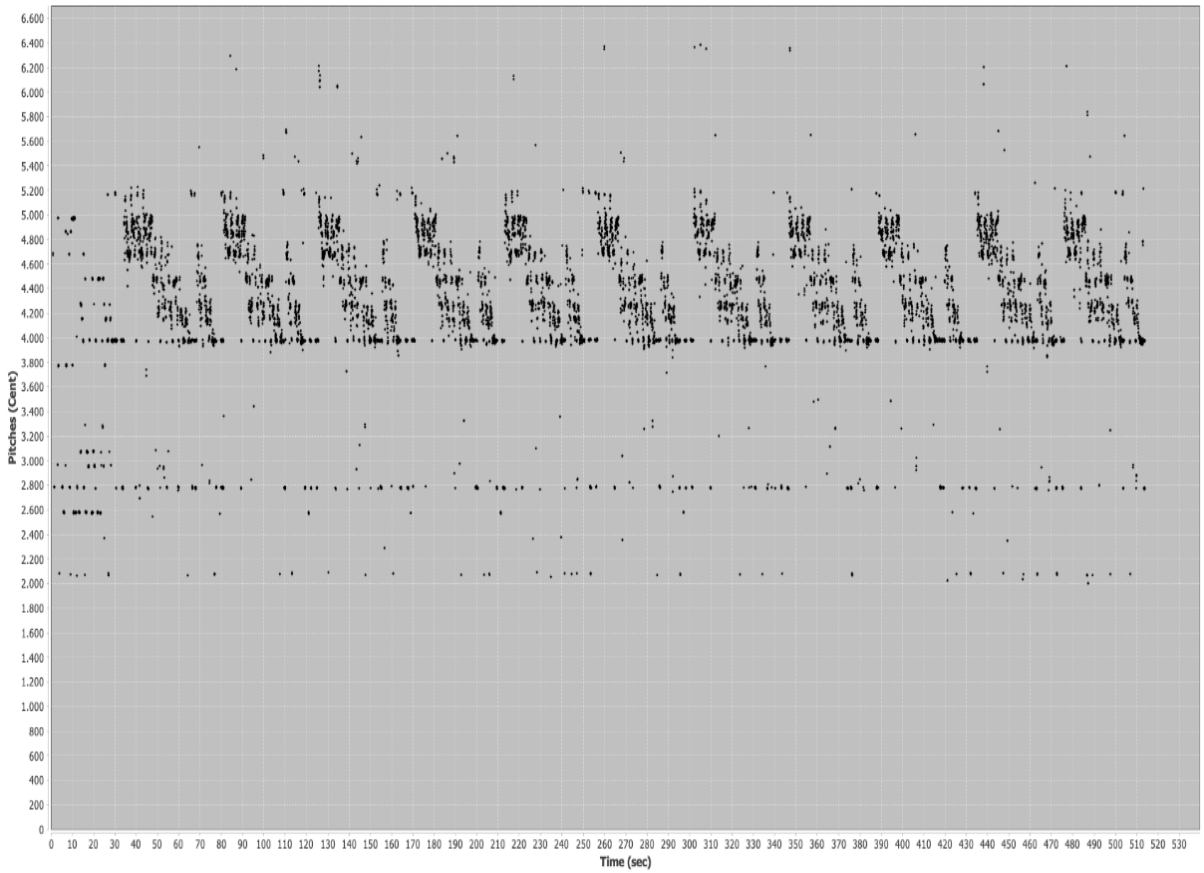
Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 1: "Kara Toprak" icrasının histogram grafiği.

Histogram grafiğine bakıldığında soldan sağa yükselen eğriler makamın icra edilen seslerini göstermekte olup mavi noktalar ise Türk müziği nazariyatındaki Uşşak-Hüseynî makamlarındaki perdelerin referans yerlerini göstermektedir. Karar perdesi olan La (Dügâh) perdesine göre holder koması cinsinden uzaklıklar belirtilmektedir. Eğrilerin yüksekliği ise icrada kullanılan sıklığı göstermektedir. Bu bilgiler ışığında Aşık Veysel'in "Kara Toprak" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi ve Do (Çargâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.



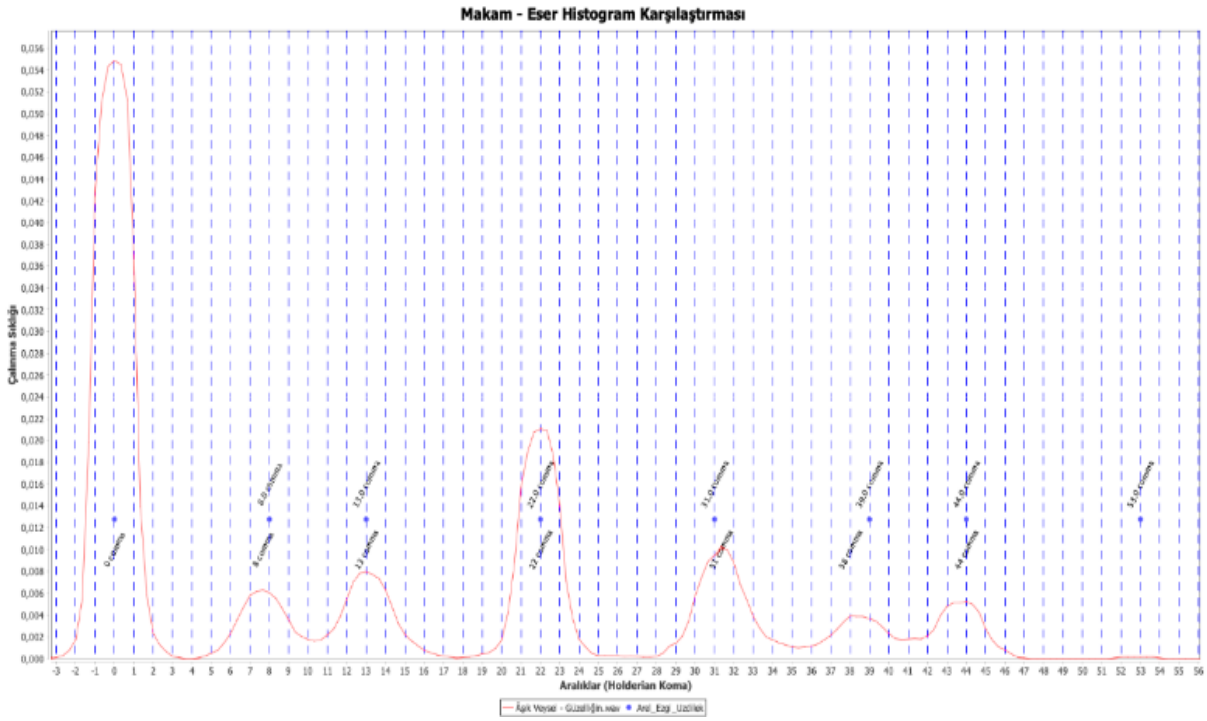
Grafik 2: "Kara Toprak" icrasının melogram grafiği.

Melogram grafiğine bakıldığında soldan sağa icranın süresi görülürken bu süre içinde icra edilen perdeler cent değeri olarak siyah noktalarla cent değerlerine göre soldaki referans değerlerinin yüksekliğine göre işaretlenmektedir.

İcraya bakıldığında 5200 cent civarından başlayarak 4000 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

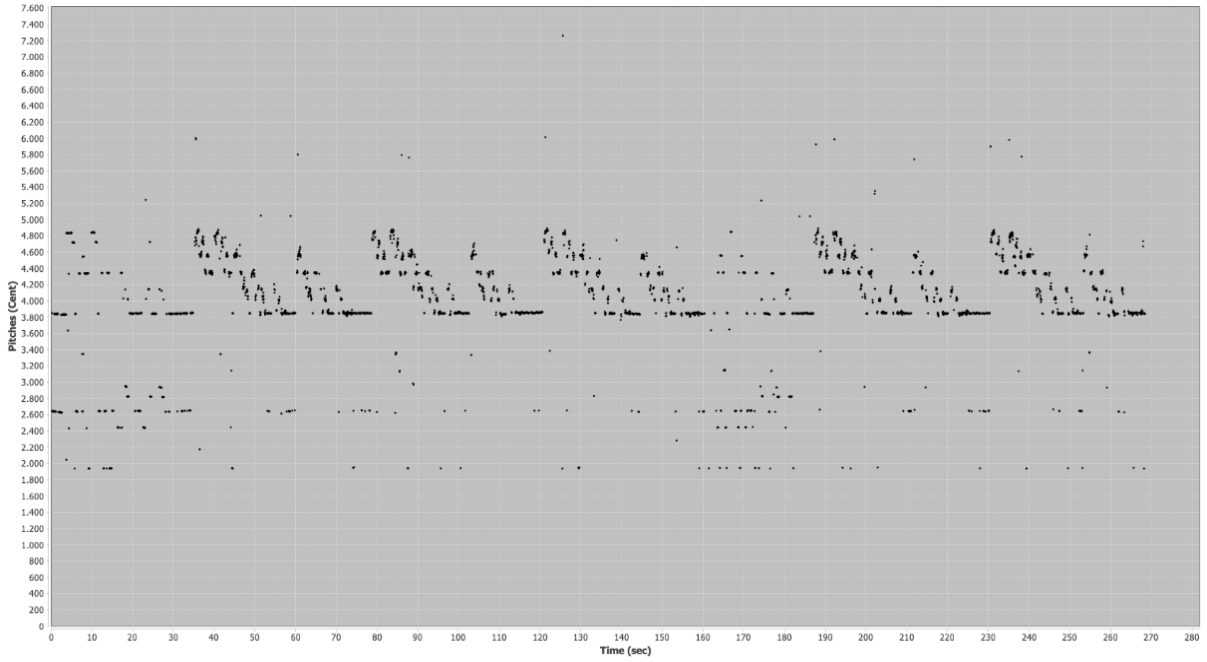
“Güzelliğin On Par’etmez” Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 3: "Güzelliğin On'Par etmez" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Güzelliğin On'Par Etmez" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir. Grafiğin diğer perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.

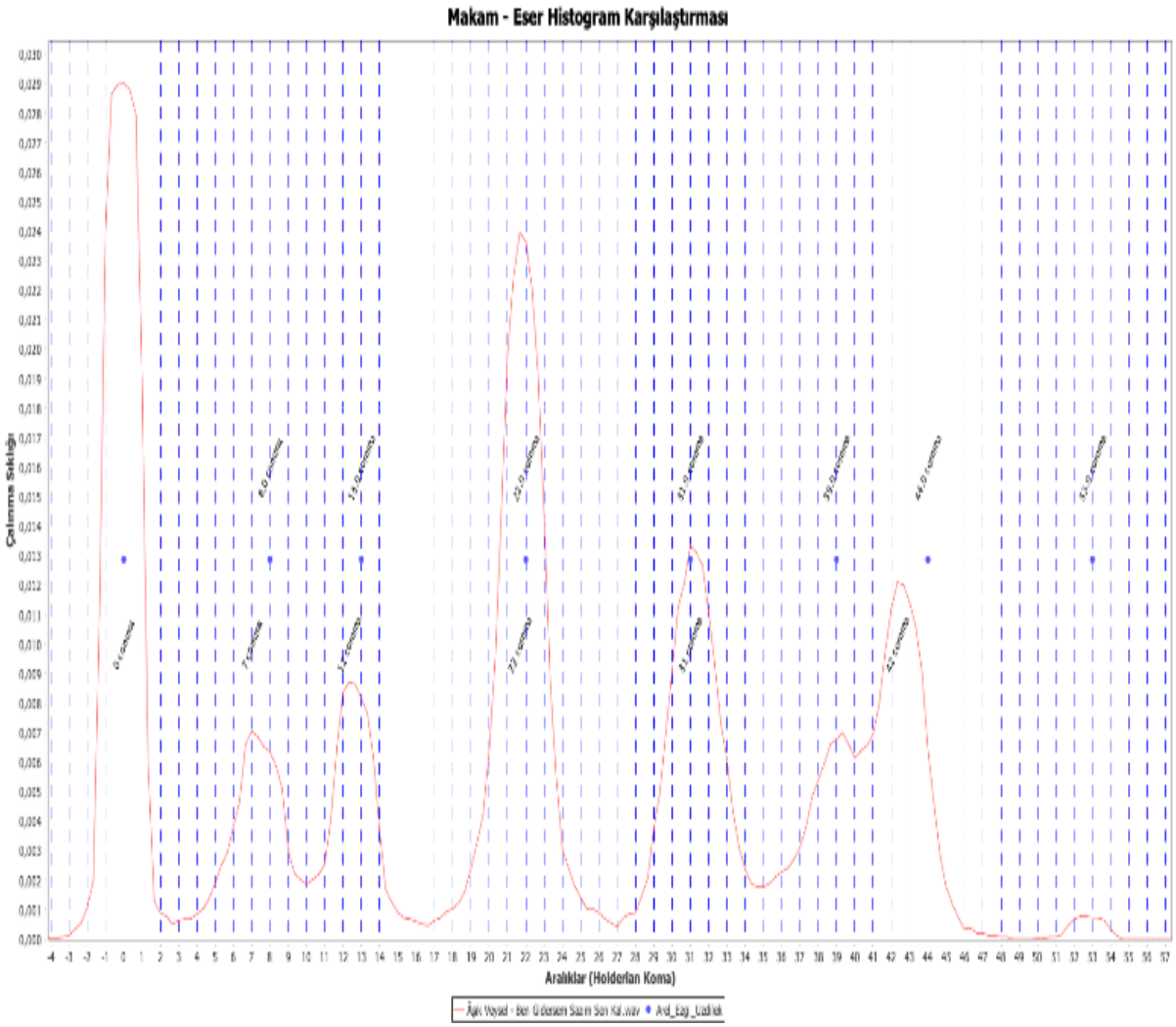


Grafik 4: "Güzelliğin On'Par etmez" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 4800 cent civarından başlayarak 3800 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

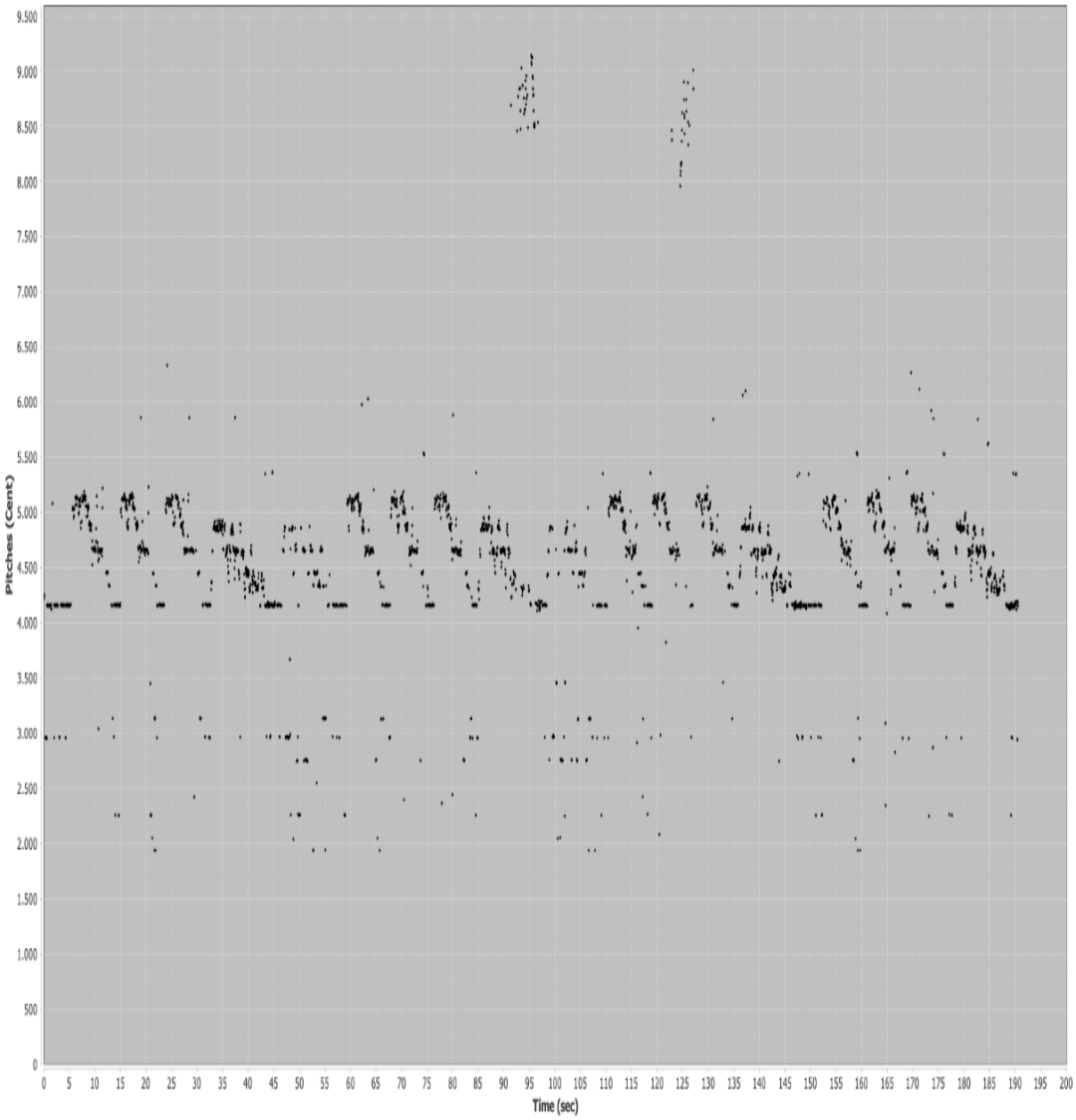
"Ben Gidersem Sazım Sen Kal" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 5: "Ben gidersem sazım sel kal" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Ben Gidersem Sazım Sel Kalır" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir. Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi ve Do (Çargâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.

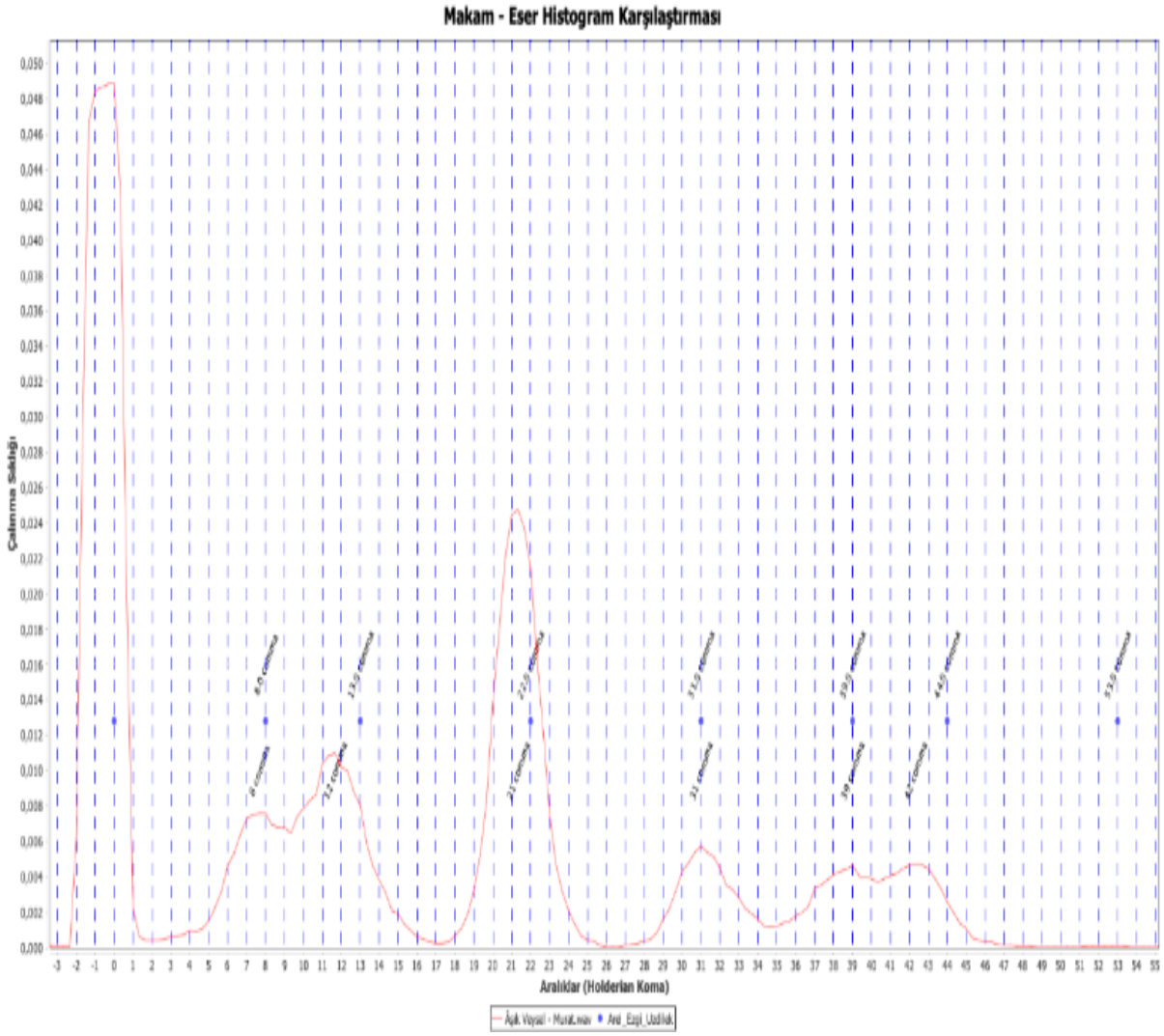


Grafik 6: "Ben gidersem sazım sel kal" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5200 cent civarından başlayarak 4200 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

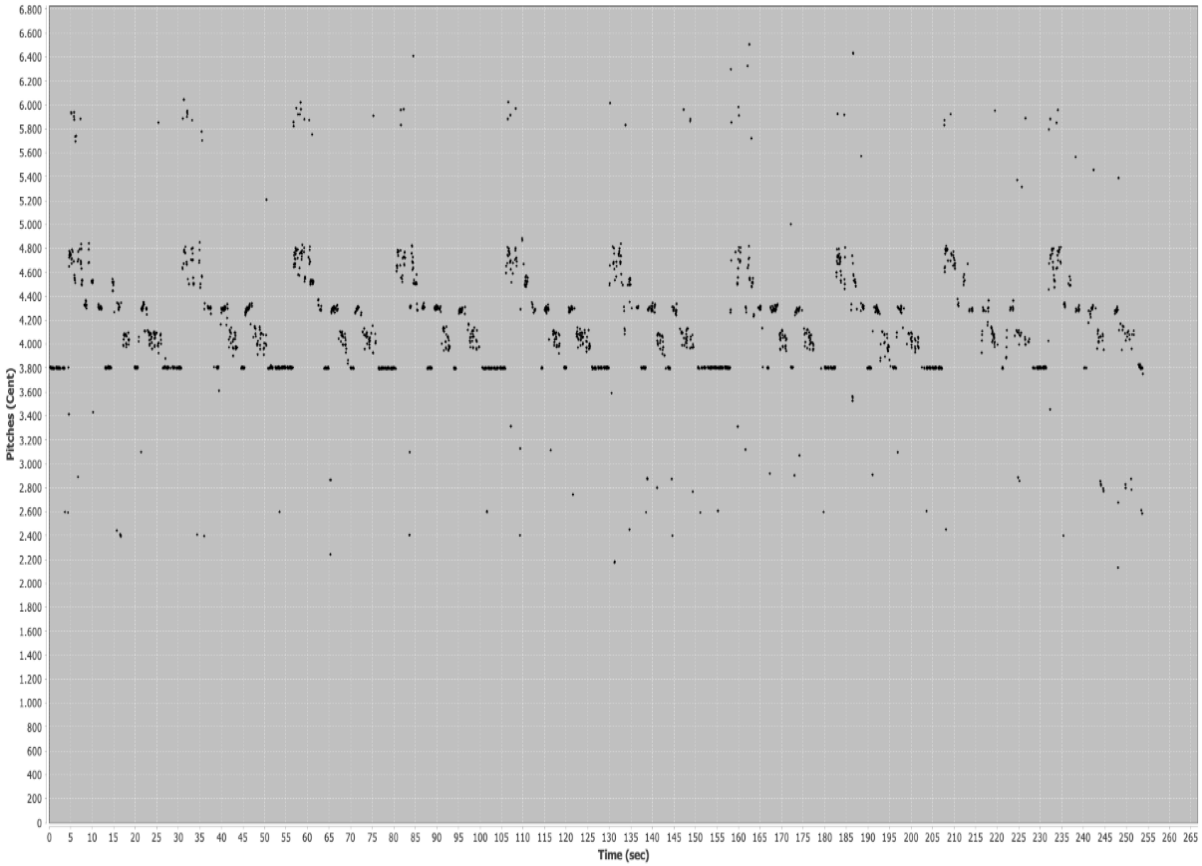
"Meşakkatin Adı Murat" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 7: "Meşakkatin adı murat" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Meşakkatin Adı Murat" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir. Grafiğin diğer perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.

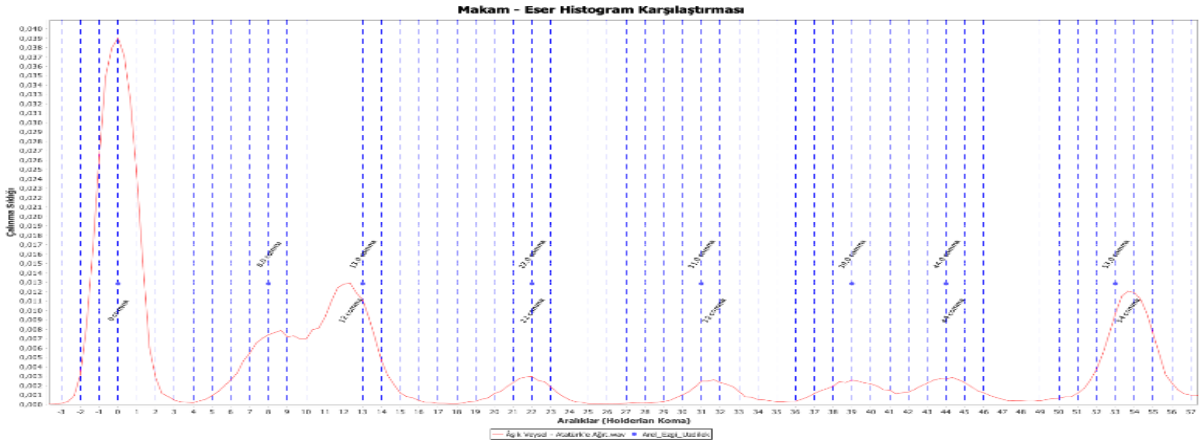


Grafik 8: "Meşakkatin adı murat" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 4800 cent civarından başlayarak 3800 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

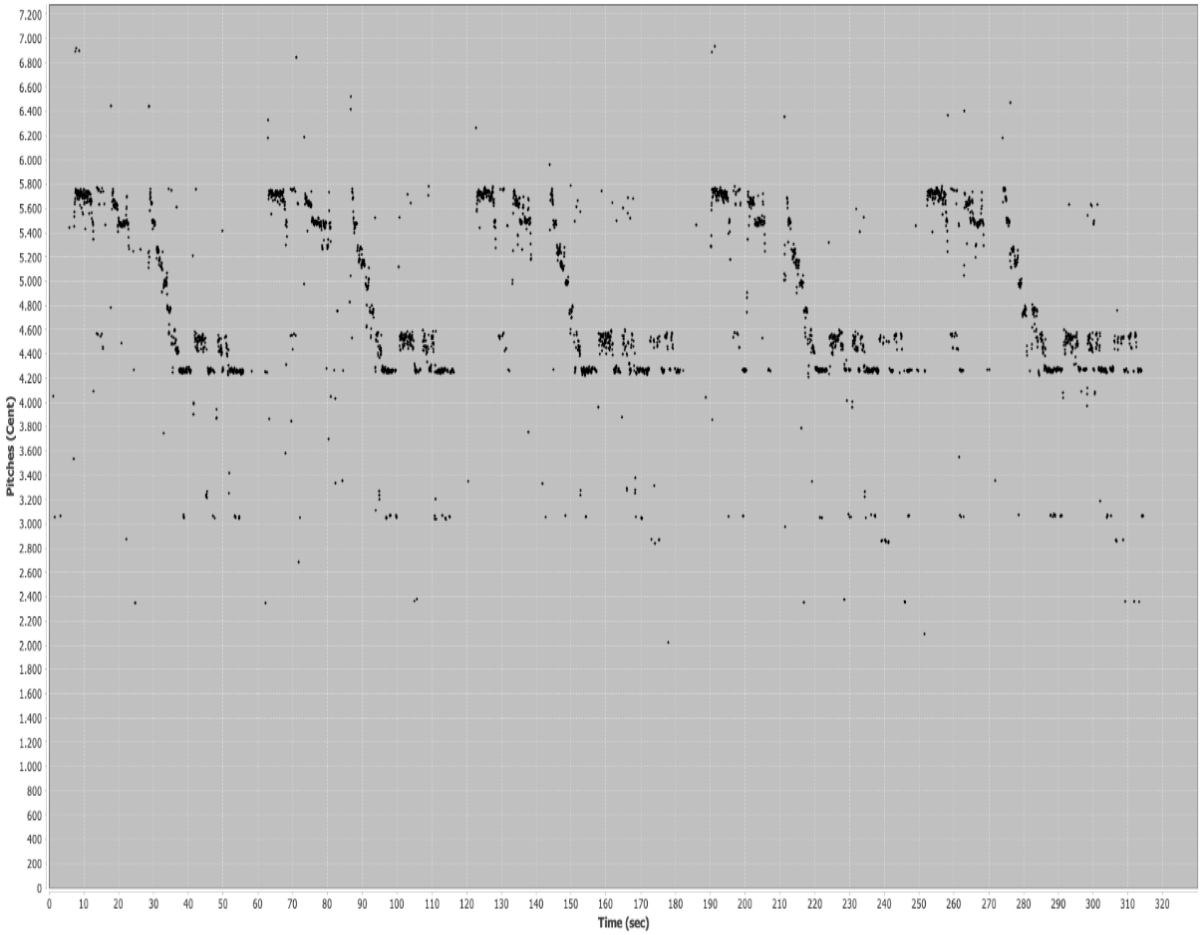
"Atatürk'e Ağıt" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 9: "Atatürk'e ağıt" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Atatürk'e Ağıt" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan üçüncü eğri olan Do (Çargâh) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.
Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi 1 koma daha tiz ve Do (Çargâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.

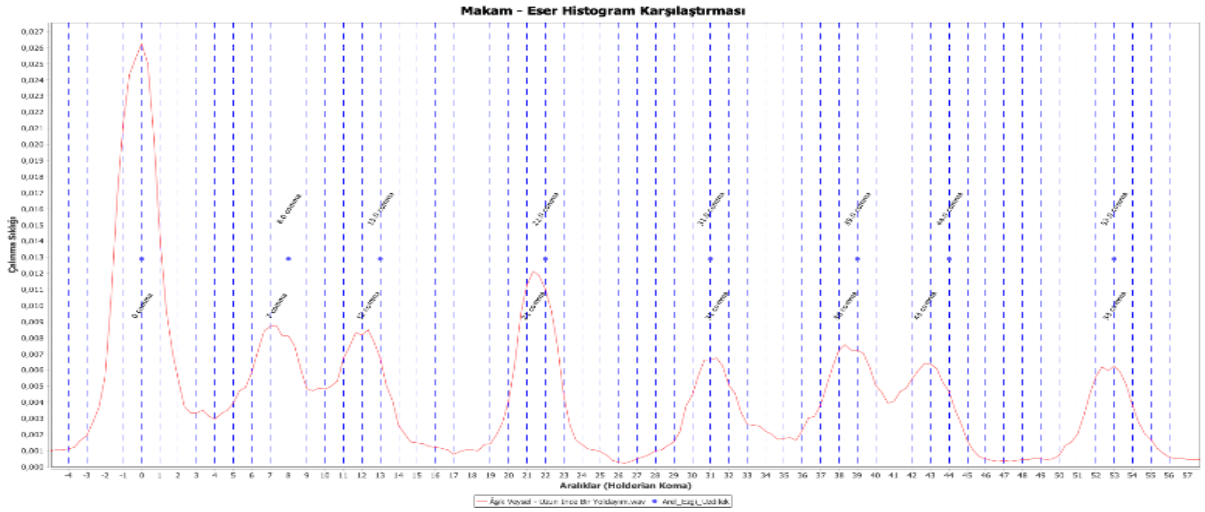


Grafik 10: "Atatürk'e ağıt" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5750 cent civarından başlayarak 4250 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

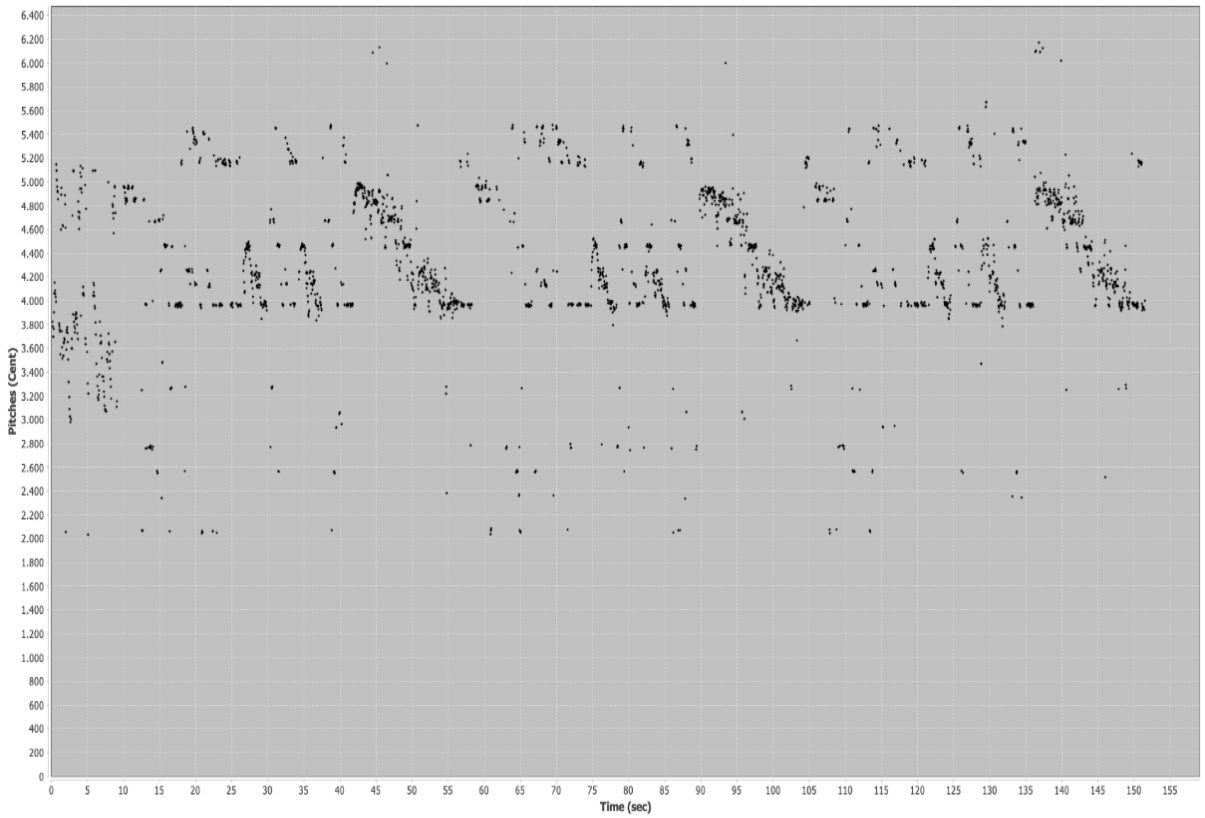
"Uzun İnce Bir Yoldayım" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 11: "Uzun ince bir yoldayım" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir. Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi ve Do (Çargâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.

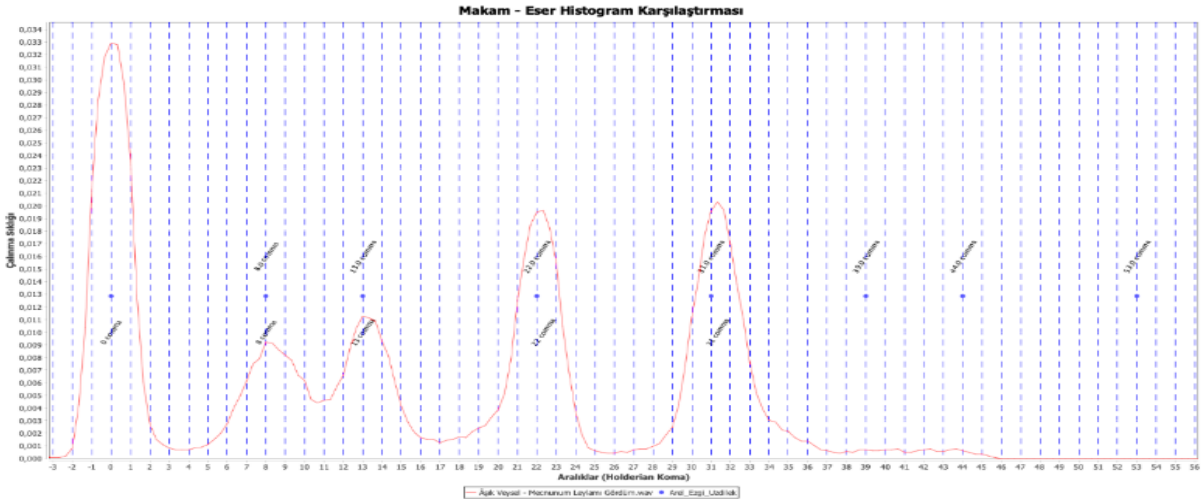


Grafik 12: "Uzun ince bir yoldayım" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5200 cent civarından başlayarak 3950 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

"Mecnunum Leylamı Gördüm" Türküsü Analizi

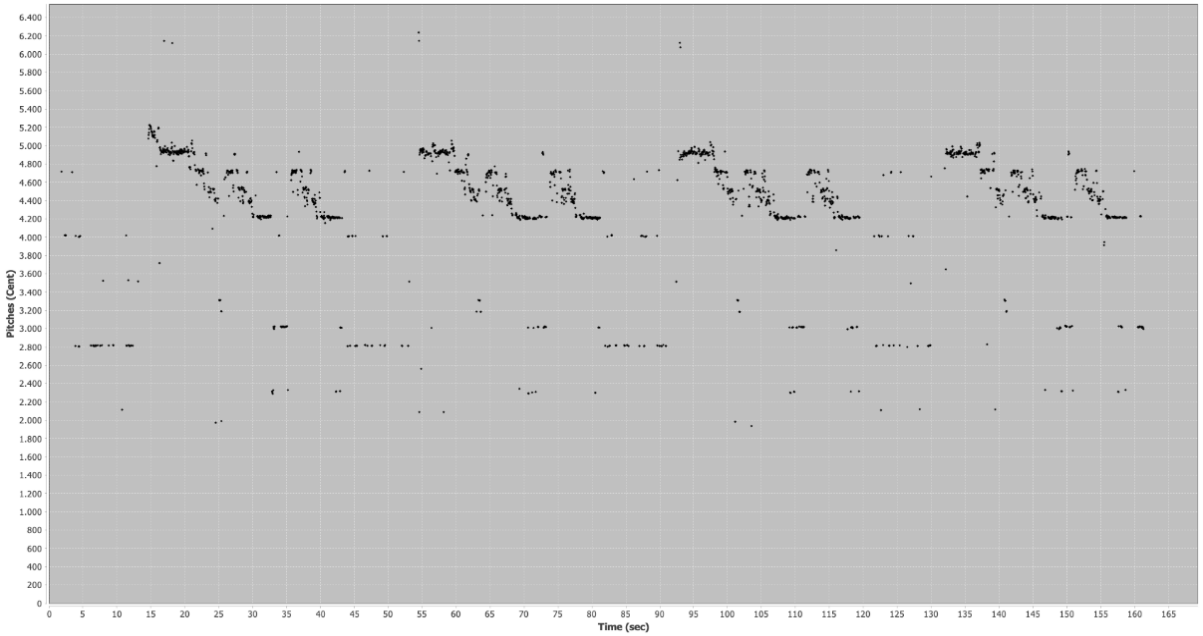
Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 13: "Mecnunum Leylamı gördüm" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Mecnunum Leylamı Gördüm" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan beşinci eğri olan Mi (Hüseynî) perdesi olup soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi de eşdeğer sıklıkta kullanılmıştır. Karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.

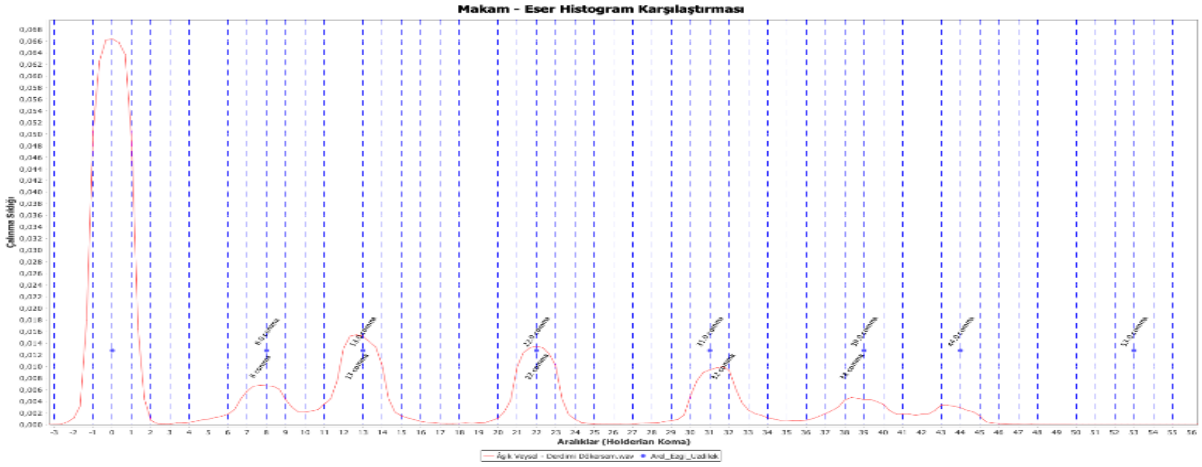


Grafik 14: "Mecnunum Leylamı gördüm" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5200 cent civarından başlayarak 4200 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

"Derdimi Dökersem Derin Dereye" Türküsü Analizi

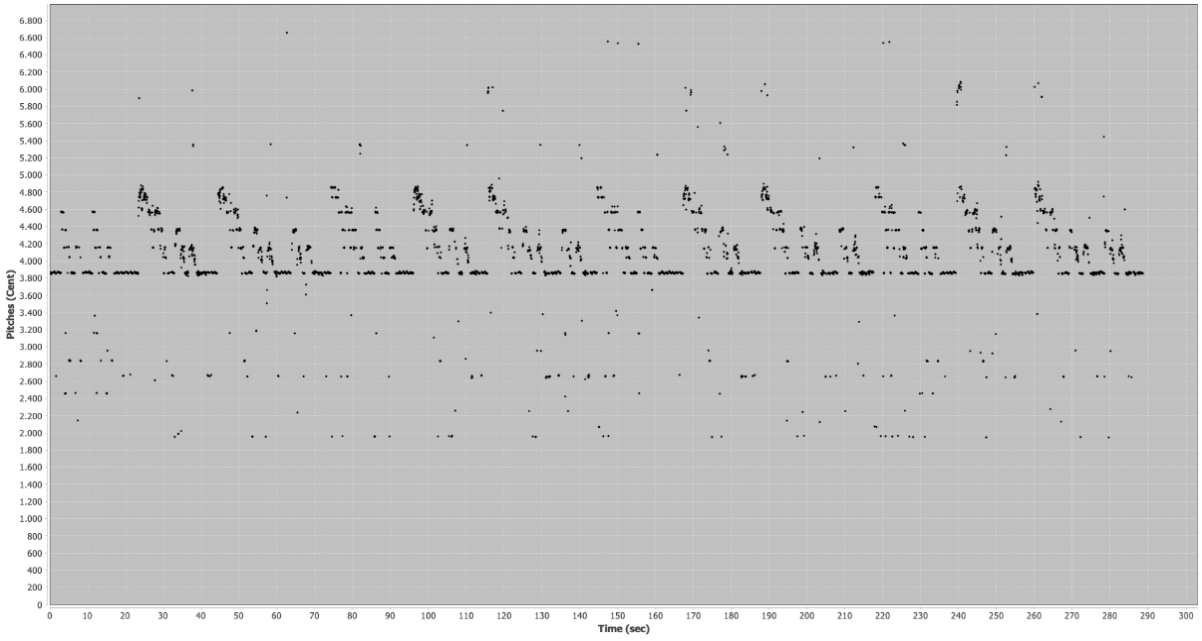
Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 15: "Derdimi dökersem derin dereye" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Derdimi Dökersem Derin Dereye" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan üçüncü eğri olan Do (Çargâh) perdesi olup ikinci güçlü perdesi soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesidir. Karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.

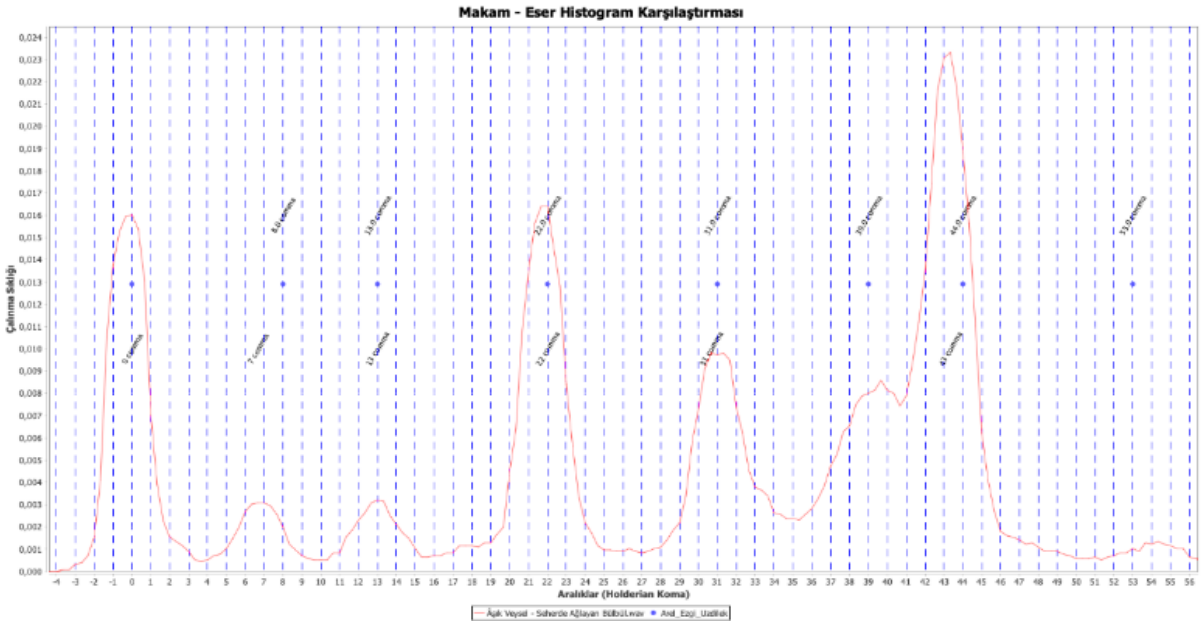


Grafik 16: "Derdimi dökersem derin dereye" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 4850 cent civarından başlayarak 3850 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

“Seherde Ağlayan Bülbül” Türküsü Analizi

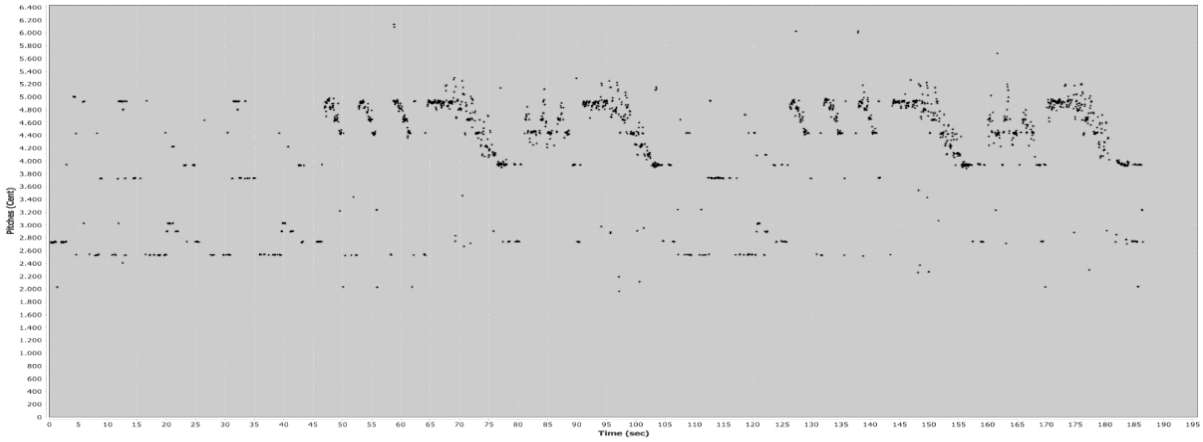
Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 17: "Seherde ağlayan bülbül" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel’in “Seherde Ağlayan Bülbül” icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup ikinci derece güçlü kullanılan perde soldan beşinci eğri olan Mi (Hüseynî) perdesidir. Karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.

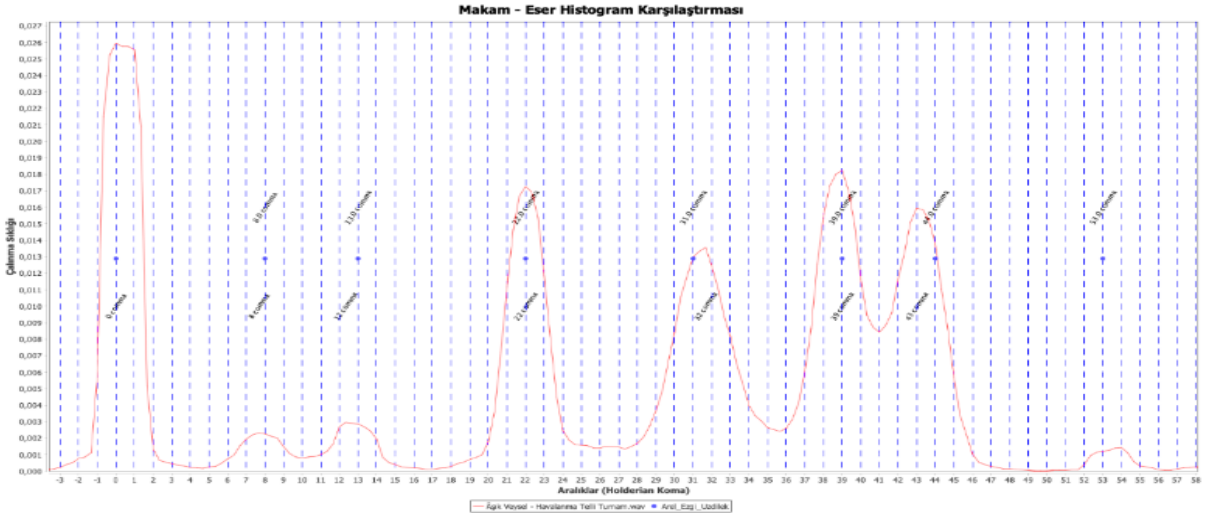


Grafik 18: "Seherde ağlayan bülbül" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5000 cent civarından başlayarak 3950 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

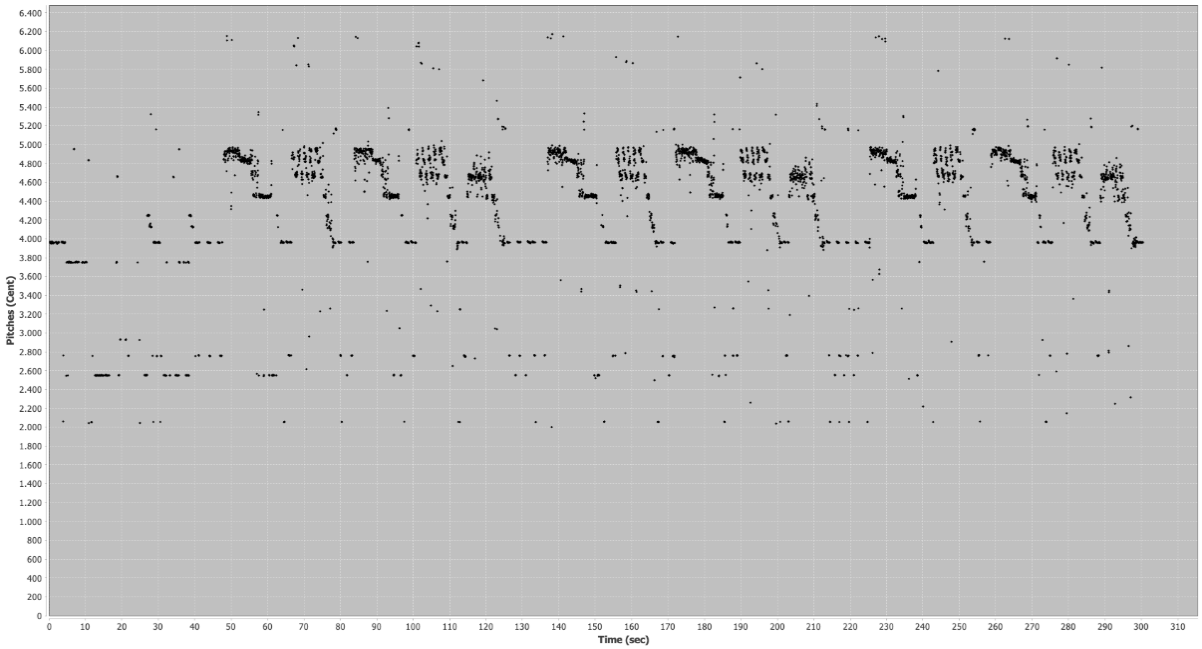
"Havalanma Telli Turnam" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 19: "Havalanma telli turnam" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Havalanma Telli Turnam" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir. Grafiğin perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.

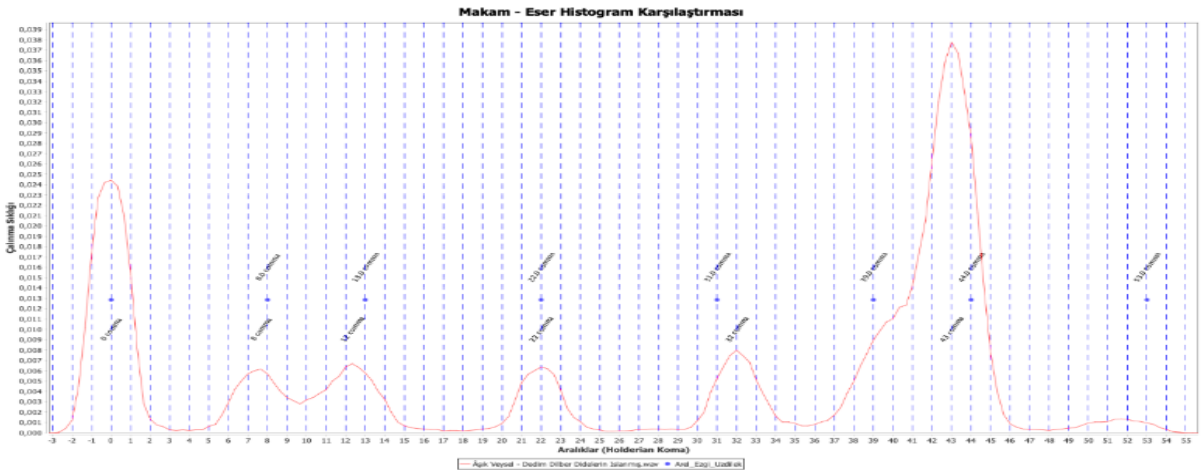


Grafik 20: "Havalanma telli turnam" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 4950 cent civarından başlayarak 3950 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

“Dedim Dilber Didelerin Islanmış” Türküsü Analizi

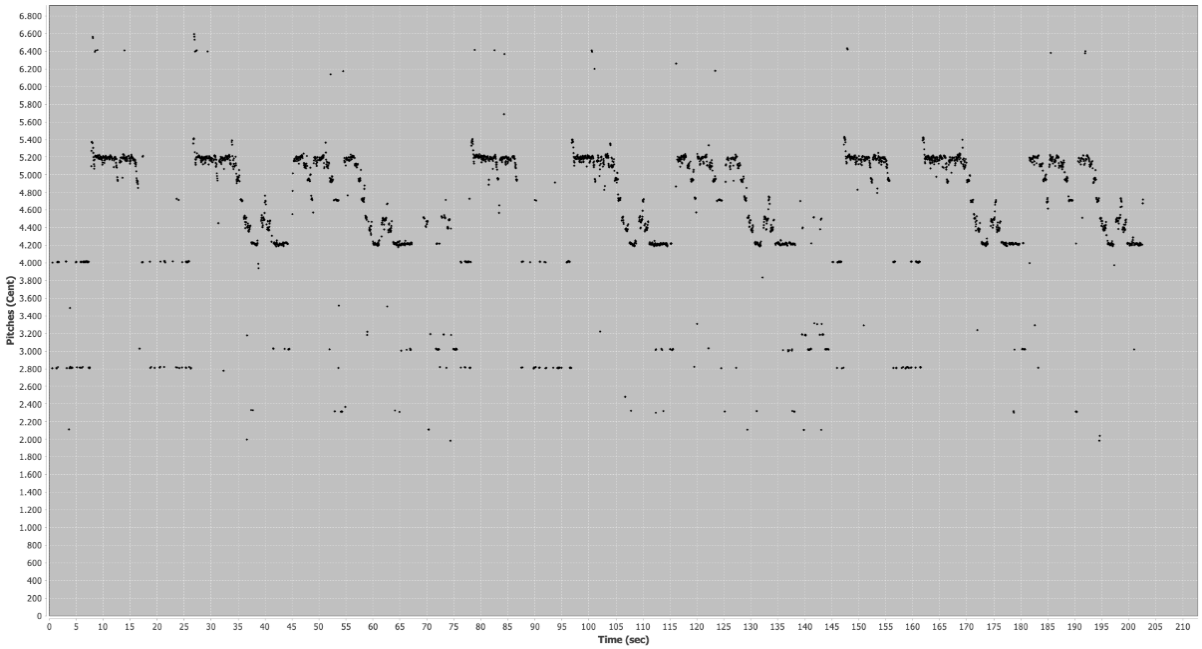
Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 21: "Dedim dilber didelerin ıslanmış" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel’in “Dedim Dilber Didelerin Islanmış” icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan beşinci eğri olan Mi (Hüseynî) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.

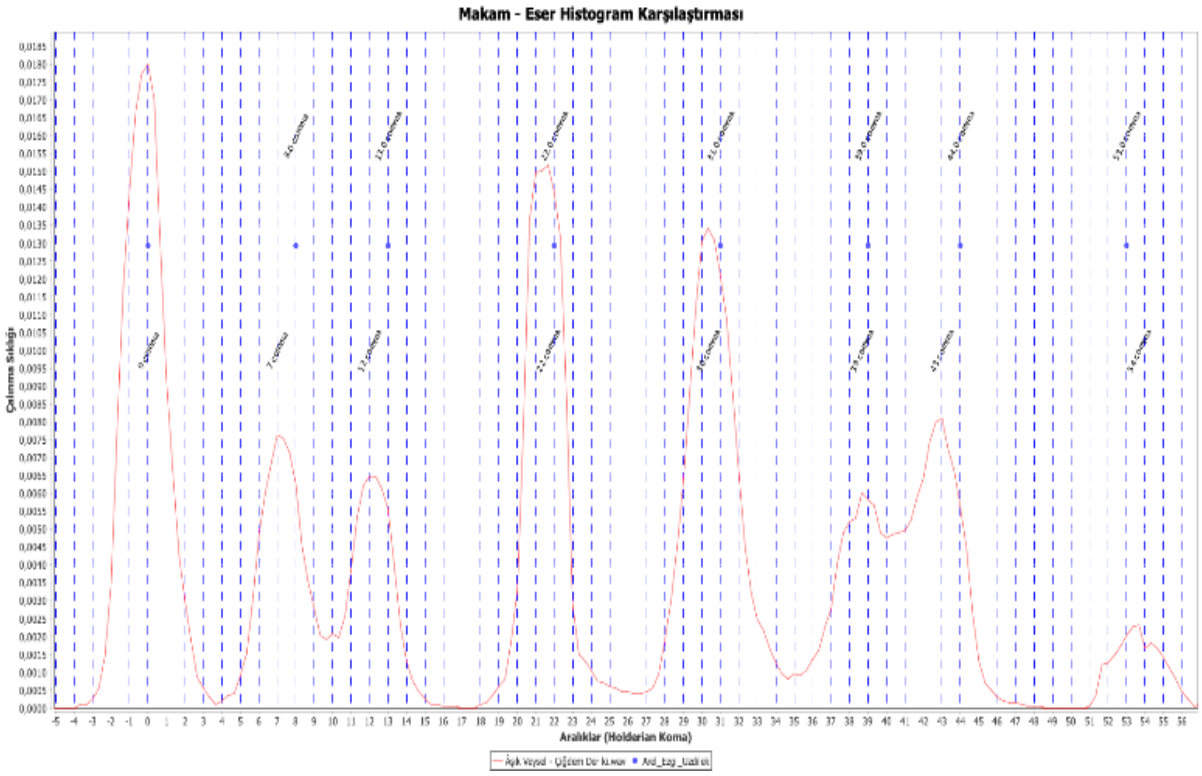


Grafik 22: "Dedim dilber didelerin ıslanmış" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5250 cent civarından başlayarak 4200 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

"Çiğdem Der Ki" Türküsü Analizi

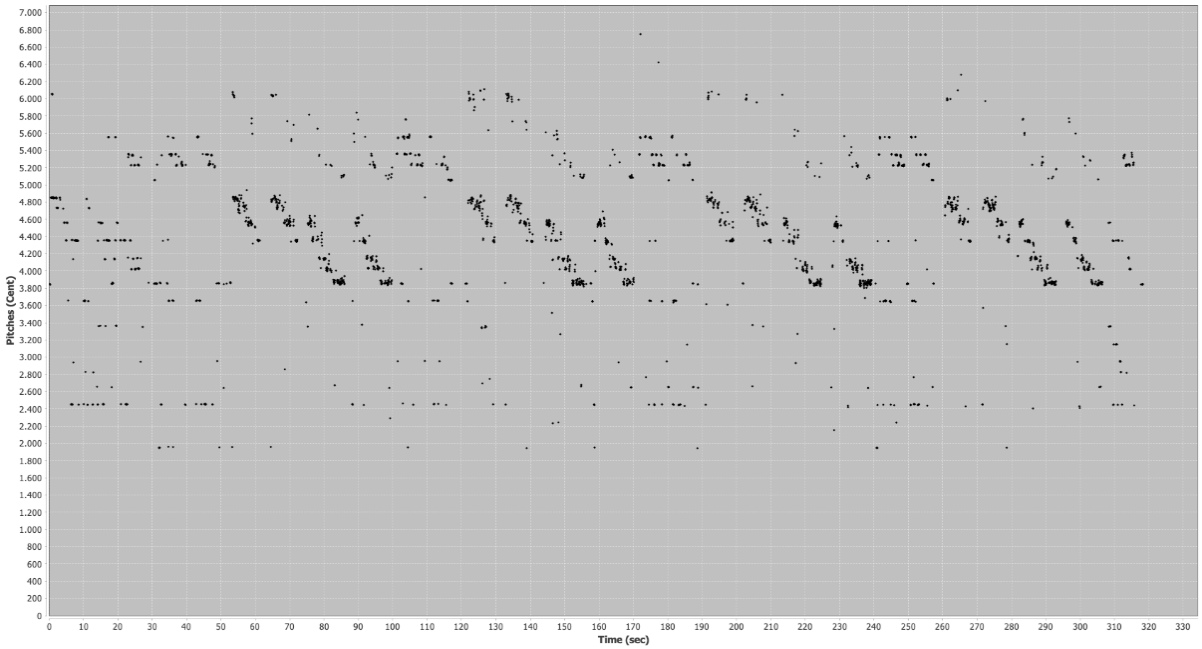
Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Grafik 23: "Çiğdem der ki" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Çiğdem Der Ki" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup ikinci güçlü perdesi soldan beşinci eğri olan Mi (Hüseynî) perdesidir. Karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi ve Do (Çargâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.

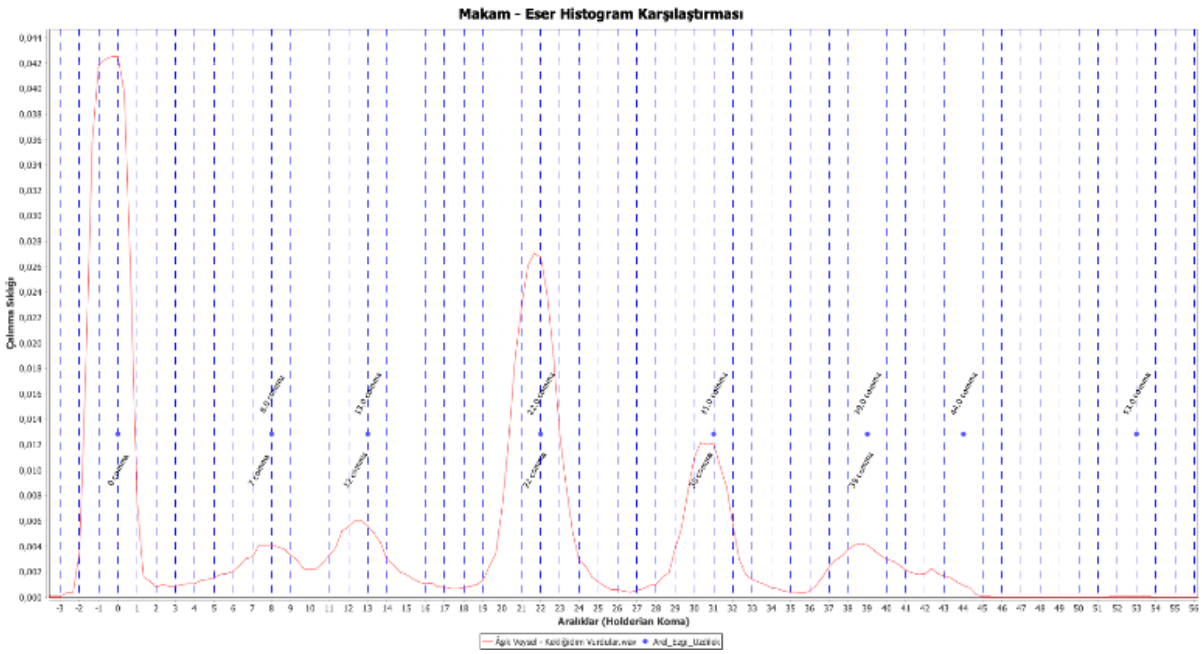


Grafik 24: "Çiğdem der ki" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 4850 cent civarından başlayarak 3850 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

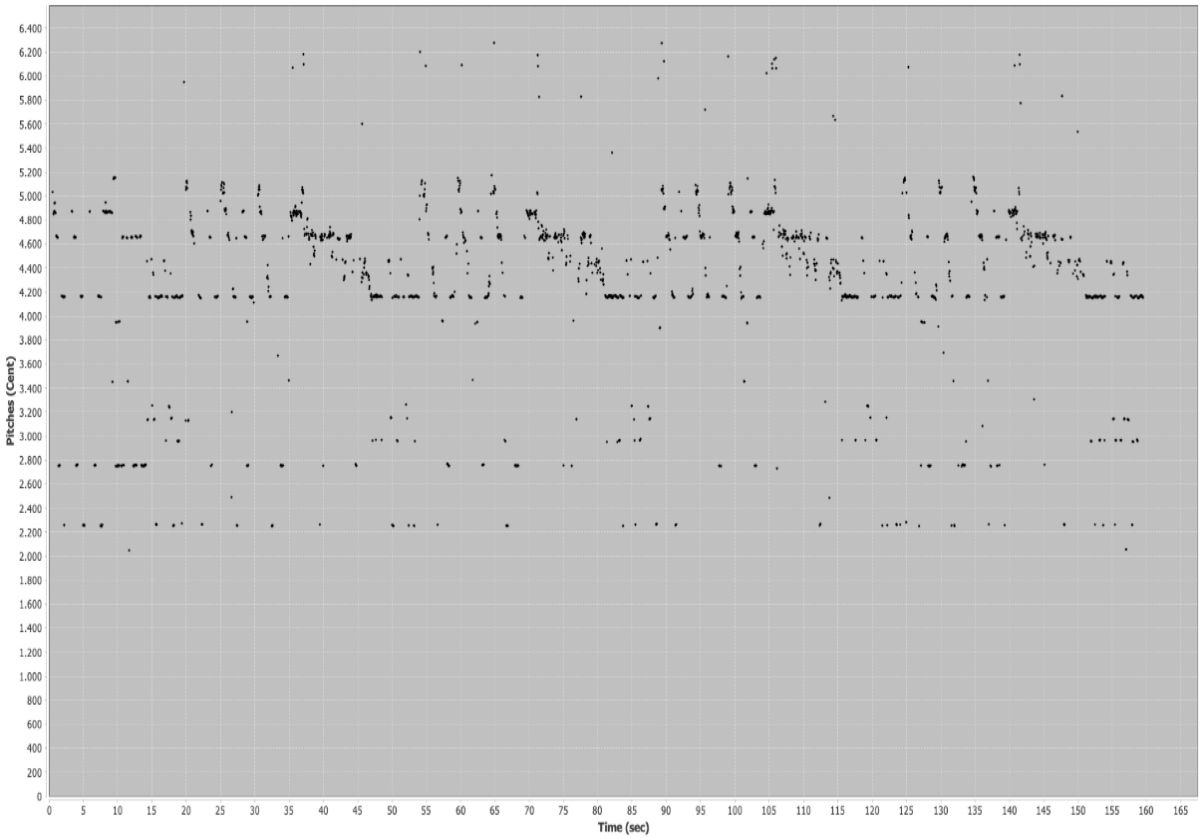
"Kekliğidim Vurdular" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.



Şekil 25: "Kekliğidim vurdular" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Kekliğidim Vurdular" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesi olup, karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.
Grafiğin ikinci eğrisi makamın karakteristiğini belirleyen bir komalık Si Bemol (Segâh) perdesi ve Do (Çargâh) perdesi ise referans değerden 1 koma daha pest icra edilmiştir.



Grafik 26: "Kekliğidim vurdular" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5050 cent civarından başlayarak 4150 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

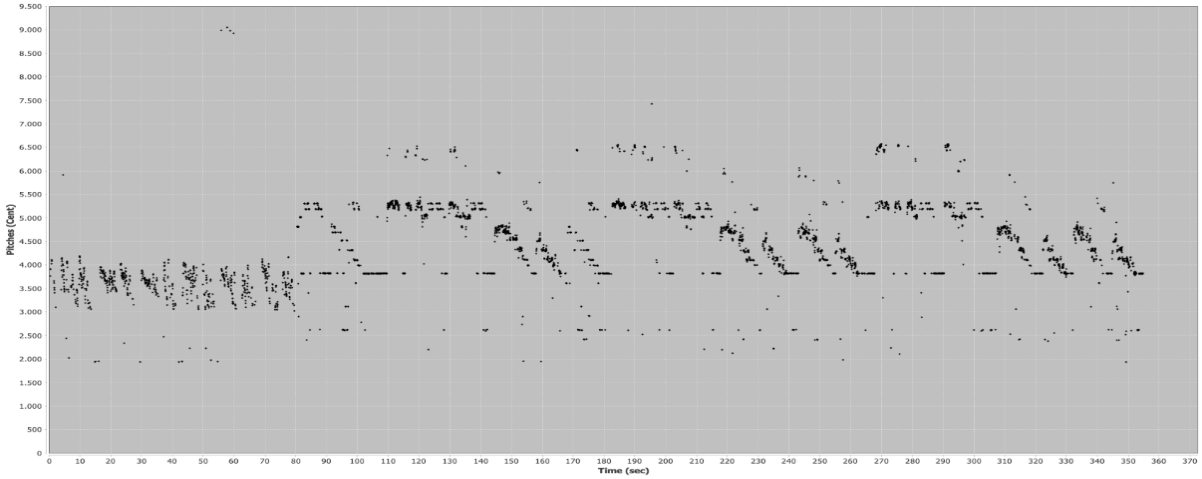
"Dostlar Beni Hatırlasın" Türküsü Analizi

Türkünün makam histogram, melogram grafikleri ve yorumları aşağıdaki gibidir.

Grafik 27: "Dostlar beni hatırlasın" icrasının histogram grafiği.

Aşık Veysel'in "Dostlar Beni Hatırlasın" icrasının ağırlıklı güçlü kullanıldığı perde soldan üçüncü eğri olan Do (Çargâh) perdesi olup ikinci karar perdesi soldan dördüncü eğri olan Re (Nevâ) perdesidir. Karar ve tiz karar sesleri oldukça fazla icra edilmiştir.

Grafiğin perdeleri referans değerlerle örtüşmektedir.



Grafik 28. "Dostlar beni hatırlasın" icrasının melogram grafiği.

Melograma göre icraya bakıldığında 5300 cent civarından başlayarak 3800 cent civarında sonlanmaktadır. Buradan çıkarılabilecek olan sonuç eserin inici bir karakterde icra edildiğidir.

TARTIŞMA ve SONUÇLAR

Aşık Veysel'in eserlerinde Hüseynî ve Uşşak makamlarının icrası detaylı olarak incelendiğinde, icraların tamamının melodik seyir özellikleri bakımından inici karakterde olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, nazari açıdan Uşşak makamının çıkıcı, Hüseynî makamının ise inici seyir özelliklerine sahip olduğu kuramsal bilgiyle karşılaştırıldığında dikkat çekicidir. Analizler, Aşık Veysel'in bu

iki makamın geleneksel özelliklerinden saparak icralarında daha ziyade Re (Nevâ) perdesini güçlü olarak kullandığını ve böylelikle Muhayyer makamı karakterine daha yakın bir icra gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bulgu, halk müziğindeki bireysel icra anlayışının teorik çerçeveden bağımsız olarak geliştiğini ve sanatçının duygusal anlatımını şekillendiren özgün bir tarz yarattığını göstermektedir.

Eserlerde kullanılan perdelerin analizinde, Segâh perdesinin yoğunluğu ve kullanım biçimi, Aşık Veysel'in müziğinde belirgin bir yer tutmaktadır. Birçok eserde Segâh perdesi, teorik referans değerlere göre bir koma pest veya tiz icra edilmiştir. Bu farklılıklar, yalnızca teknik bir sapma değil, aynı zamanda sanatçının eserlerine yüklediği duygusal anlamın bir yansımasıdır. Segâh perdesinin eserde sıkça vurgulanması ve icralarda melodik geçişlere yön vermesi, dinleyiciyi duygusal bir yoğunluğa taşırken, makamın geleneksel sınırlarını aşan bireysel bir yorumun da ifadesidir. Veysel'in icralarında Segâh perdesinin belirgin şekilde işlenmesi hem Uşşak hem de Hüseynî makamlarının duygu dünyasına hitap eden bir araç olarak dikkat çekmektedir.

Melodik seyir analizleri, tüm eserlerde belirgin bir inici karakterin olduğunu vurgulamakta ve bu karakterin icraların duygusal yapısını şekillendirdiğini göstermektedir. Örneğin, "Kara Toprak" ve "Uzun İnce Bir Yoldayım" gibi eserlerde inişli seyir, derin bir melankoli ve içsel dinginlik hissi yaratmaktadır. Bu seyir, Hüseynî makamının doğal karakterine uygun olsa da, Uşşak makamında beklenen çıkıcı yapıdan uzaklaşarak özgün bir ifade yaratmaktadır. Veysel'in Uşşak makamında da bu inici yapıyı sürdürmesi, halk müziğindeki geleneksel kuralların bireysel anlatım doğrultusunda nasıl esneyebileceğini göstermektedir.

Ayrıca, analiz edilen eserlerde Re (Nevâ) perdesinin güçlü bir vurgu ile kullanılması, icraların genel yapısını derinden etkilemektedir. Muhayyer makamının temel karakteri olan bu vurgu, Veysel'in eserlerinin melodik ve duygusal özelliklerini şekillendiren temel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nevâ perdesinin bu şekilde yoğun kullanımı, Veysel'in müziğinin makam sınırlarını genişlettiğini ve geleneksel özelliklere bireysel bir yorum kattığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Aşık Veysel'in müziğinde makamların yalnızca teorik çerçevede birer yapı değil, aynı zamanda halkın duygusal dünyasını ifade eden ve bireysel anlatımlara açık bir araç olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, Aşık Veysel'in eserlerinde makamların icrası, kuramsal bilgi ile bireysel icra anlayışı arasındaki etkileşimi anlamak için önemli bir örnek sunmaktadır. Hüseynî ve Uşşak makamlarının icralarında ortaya çıkan inici karakter, sanatçının duygusal ifadesinin bir parçası olarak

değerlendirilmelidir. Nevâ perdesinin güçlü kullanımı ile Muhayyer makamına yaklaşan bu icralar, Veysel'in müziğinde özgün bir yorum anlayışı sergilediğini ve makamların geleneksel sınırlarını bireysel bir üslupla yeniden tanımladığını göstermektedir. Aşık Veysel'in müziği, makamların hem duygusal hem de kültürel bir anlatım aracı olarak işlev gördüğü ve halk müziğinde bireysel yaratıcılığın önemini vurgulayan bir yapı ortaya koymaktadır. Bu sonuçlar, halk müziğinde makamların kullanımına dair yeni perspektifler sunmakta ve Aşık Veysel'in müzikal mirasının derinliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

ÖNERİLER

Aşık Veysel'in müziği, Türk halk müziğinde önemli bir kültürel mirası temsil etmektedir. Makamların geleneksel teorisi ile bireysel icra anlayışları arasındaki farklılıklar, halk müziğinin esnek yapısını ve sanatçının özgün yorumlarını ortaya koymaktadır. Bu durum hem akademik araştırmalar hem de uygulamalı çalışmalar için yeni yaklaşımlar geliştirilmesini gerektirmektedir.

Mikrotonal Analizlerin Artırılması: Makamların detaylı incelenmesi için MakamBox gibi yazılımların daha geniş veri setlerinde kullanılması önerilmektedir.

Bireysel İcra ve Geleneksel Teori Karşılaştırmaları: Aşık Veysel gibi sanatçıların icralarının geleneksel makam teorisiyle karşılaştırılması, icra ve teori arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamaya katkı sağlayabilir.

Dönemsel ve Bölgesel Karşılaştırmalar: Farklı dönemlerdeki icralar ve aynı makamın farklı bölgelerdeki yorumları incelenerek makamların değişken yapısı anlaşılabilir.

Duygusal Etki ve Seyir İlişkisi: Melodik seyirlerin dinleyiciler üzerindeki duygusal etkileri üzerine çalışmalar yapılabilir.

Eğitim Materyallerinin Geliştirilmesi: Aşık Veysel'in eserlerinden yola çıkarak halk müziği eğitimi için öğretici materyaller hazırlanabilir.

İcra Rehberlerinin Yaygınlaştırılması: Makamların farklı icra teknikleriyle nasıl şekillendiğini gösteren rehberler oluşturularak müzisyenlerin bireysel yorumlarını geliştirmeleri desteklenebilir.

Dijital Teknolojilerin Kullanımı: Mikrotonal analiz araçları ve kayıt teknolojileri icra eğitimine entegre edilerek geleneksel müziğin bilimsel yöntemlerle öğrenilmesi sağlanabilir.

Makamların Yaratıcı Kullanımı: Geleneksel makamların modern müzik türleriyle birleştirilmesi teşvik edilerek halk müziğinin daha geniş kitlelere ulaşması sağlanabilir.

Bu öneriler, Türk halk müziğinin hem teorik hem de uygulamalı alanlarda daha iyi anlaşılmasını ve geliştirilmesini destekleyecektir.

KAYNAKLAR

Atıcı, B. M. (2016). *Makam müzikleri için etkileşimli eğitim sistemi.* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Bahçeşehir Üniversitesi.

Bozkurt, B., Ayangil, R., ve Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: *Review of state-of-the-art and challenges. Journal of New Music Research*, 43(1), 3-23.

Bulut, M. H. (2013). Âşık Veysel'in müziksel yeteneği. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(9), 17-25.

Bozkurt, B. (201). Pitch histogram based analysis of makam music in Turkey. Les Corpus De L'oralıté, Sampzon: Delatour France.

Erdal, G. G. (2014). Aşık Veysel in Village Institutions and his contributions to music education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 116, 1449-1453.

Kınık, M. (2011). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak hüseynî dizisi ve hüseynî türküler. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(16), 455-469.

Sümbüllü, H. T. (2007). Geleneksel Türk Halk Müziği Kuramı Açısından Aşıklık Geleneğinde Kullanılan" Ayak" Kavramı. Sanat Dergisi, (12), 45-59.

Şimşek, E. (2016). Âşık Veysel'in âşıklık geleneğindeki yeri üzerine bir değerlendirme. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 9, 117-126.

EXTENDED ABSTRACT

Turkish music is a multi-layered artistic expression that embodies the rich historical and cultural heritage of Anatolia. One of its fundamental elements, the maqam system, provides a sophisticated structure that reflects various cultural identities, social memory, and individual emotions. Maqams are not merely melodic sequences but also distinctive musical expressions that evoke specific emotional states. Each maqam follows a unique melodic path, emphasizing certain pitches and employing characteristic melodic patterns. Huseyni and Ussak are two prominent maqams in Turkish folk music that deeply resonate with the emotional and cultural landscape of Anatolian people. While Huseyni maqam is often associated with sorrow and profound emotional intensity,

Ussak maqam conveys sincerity and warmth. These maqams serve as mediums for expressing people's emotions and life experiences through music.

Asik Veysel, a master of these maqams, was a prominent figure in the folk music and minstrel traditions of Türkiye. Born in 1894 in Sivrialan, a village in the Şarkışla district of Sivas, Veysel lost his eyesight at the age of seven due to smallpox. This disability strengthened his connection to music, ultimately shaping him into one of Turkey's most significant folk poets and musicians. Learning to play the bağlama at an early age, Veysel articulated the sorrows, joys, love, and longing of Anatolian people through his compositions. His music transcended mere melody, carrying a philosophical depth and wisdom. Many of his works, particularly those centered around the theme of "kara toprak" (black soil), reflect his contemplation on life and death, resonating widely among the people.

Veysel's use of Huseyni and Ussak maqams in his music reflects his ability to channel the emotional experiences of the people. Huseyni maqam, characterized by its melancholic and tranquil nature, conveys deep emotions, while Ussak maqam, with its serene and heartfelt tone, offers a sense of peace and sincerity. Through his mastery of these maqams, Veysel captured the essence of collective and individual experiences in Turkish folk music. His compositions demonstrate that maqams are not just melodic frameworks but also powerful means of emotional expression. The study explores how Asik Veysel employed these maqams in his performances, investigating their distinctive features and their role in conveying emotional depth.

This research aims to analyze the role and expressive power of Huseyni and Ussak maqams in Aşık Veysel's works. His music, which has left a lasting impact on Turkish folk music, embodies the cultural heritage and emotional landscape of Anatolian people. The study primarily focuses on how these maqams were utilized in Veysel's compositions and the emotional narratives they create. Additionally, the research examines the frequency and usage patterns of Segâh pitch in Veysel's compositions, as well as the melodic trajectory (seyir) in his performances. Understanding the seyir patterns in his music contributes to a broader comprehension of how maqams function not only as a theoretical concept but also as an emotional and narrative tool in folk music.

The research utilizes MakamBox, a software designed to analyze the microtonal structure of Turkish music. This tool allows for a detailed examination of the frequency distributions and melodic progressions in Veysel's compositions. Since Turkish music employs microtonal intervals that differ from Western musical systems, MakamBox provides essential insights into the subtle

tonal variations present in Veysel's music. The study's primary data sources include archival recordings published by Kalan Music and digital recordings from platforms like YouTube. However, potential limitations, such as sound quality loss in digital recordings, have been acknowledged and considered in the analysis.

The findings indicate that all of Asik Veysel's analyzed performances exhibit a descending melodic trajectory (inici seyir). This challenges the theoretical expectation that Ussak maqam follows an ascending seyir, highlighting Veysel's distinctive performance style. Additionally, the frequent use of the Nevâ pitch (Re) suggests a closer resemblance to Muhayyer maqam characteristics rather than conventional Huseyni or Ussak structures. This observation underscores the individuality of Veysel's interpretations, demonstrating that folk music performance often diverges from theoretical frameworks. Moreover, Segâh pitch in Veysel's performances frequently deviates from standard theoretical values, either being slightly lower (pest) or higher (tiz), reinforcing the notion that emotional expression in folk music takes precedence over strict adherence to theoretical models.

These findings suggest that Veysel's performances of Huseyni and Ussak maqams transcend conventional theoretical definitions, reflecting his personal artistic expression and the broader flexibility inherent in folk music traditions. The study highlights how folk musicians like Aşık Veysel reinterpret traditional maqams to suit their artistic and emotional intentions. This has significant implications for understanding the dynamic relationship between theoretical maqam structures and practical performance styles in Turkish folk music.

In conclusion, Aşık Veysel's music exemplifies how maqams function as tools for storytelling and emotional communication rather than rigid theoretical constructs. His performances reveal a deep connection between musical structure and emotional expression, demonstrating the rich cultural and psychological depth embedded in Turkish folk music. The study provides valuable insights into the microtonal characteristics, melodic trajectory, and expressive strategies in Veysel's music, offering a new perspective on how maqams serve as cultural and emotional bridges in Turkish folk traditions. Future research could further explore the relationship between maqam variations and emotional perception, as well as provide comparative analyses of other folk musicians' maqam usage. The findings contribute to the broader discourse on the interplay between theory and practice in Turkish folk music, emphasizing the importance of individual interpretation and emotional depth in shaping musical heritage.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1651811
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRKİYE'DE OKUL ÖNCESİNDE MÜZİK ALANI İLE İLGİLİ YAPILAN LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ANALİZİ

ARCAGÖK, Serdar[1]
ÖZBAŞI, Durmuş[2]
TEMEL, Firdevs[3]

ÖZ

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'de 2010-2024 yıllarında yayınlanmış olan okul öncesinde müzik konusunu ele alan lisansüstü tezleri incelemektir. Araştırma yöntemi olarak genel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini Ulusal Tez Merkezinde 2010-2024 yılları arasında yayınlanan 58 lisansüstü tez oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise tamamı erişime açık olan 7 doktora tezi ve 50 yüksek lisans tezi oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi aynı zamanda araştırmanın çalışma grubunu oluşturmaktadır. Araştırma yöntemi ulusal tezlerin toplanması ve incelenmesini içerdiği için doküman analizi olarak belirlenmiştir. Araştırma bulguları, 2010-2024 yılları arasında yapılan lisansüstü tezlerin çoğunlukla yüksek lisans alanında olduğunu göstermektedir. Doktora tezlerinin ise sınırlı sayıda olması dikkat çekmektedir. Lisansüstü tezlerin

[1]Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Temel Eğitim Bölümü, Okul Öncesi Eğitimi ABD, serdar_arcagok21@comu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-4937-3268
[2] Sorumlu Yazar (Corresponding Author), Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Bölümü, Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme ABD, dozbasi@comu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5078-477X
[3] Yüksek Lisans Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Temel Eğitim Bölümü, Okul Öncesi Eğitimi ABD, devsteme@gmail.com, https://orcid.org/0009-0006-8724-5669

en fazla yayınlandığı yıl 2022 ve 2023 olduğu belirlenmiştir. 2011 ve 2014 yıllarında ise lisansüstü tez yayınlanmadığı tespit edilmiştir. Lisansüstü tez yazarlarının çoğunluğunun kadın yazarlardan oluştuğu belirlenmiştir. Lisansüstü tezlerde nicel araştırma yönteminin nitel ve karma yöntemlere göre daha fazla tercih edildiği tespit edilmiştir. Bu bulgular ışığında okul öncesi alanında müzik konulu araştırmalarda kullanılan yöntemlerin çeşitlendirilmesi, ölçme araçlarının zenginleştirilmesi ve doktora düzeyindeki çalışmaların teşvik edilmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, okul öncesi, lisansüstü tez, bibliyografik analiz, erken çocukluk eğitimi.

ANALYSIS OF GRADUATE THESES ON MUSIC IN PRESCHOOL IN TÜRKİYE

ABSTRACT

The aim of this study is to examine postgraduate theses on preschool music published in Türkiye between 2010 and 2024. The general screening model was employed as the research method. The research universe consists of 58 postgraduate theses published in the National Thesis Center during the specified period. The research content includes 7 doctoral theses and 50 master's theses that are fully accessible. Additionally, the research incorporates mathematical study components. Document analysis was chosen as the research method to facilitate the expansion and examination of national theses. The findings indicate that most postgraduate theses produced between 2010 and 2024 are at the master's level, highlighting the limited number of doctoral theses. It was revealed that the peak years for postgraduate thesis publications were 2022 and 2023, with no theses published in 2011 and 2014. The majority of postgraduate thesis authors were female. Furthermore, it was found that the research method is preferred over qualitative and mixed methods in postgraduate theses. The principles of these guidelines aim to diversify the methodologies used in preschool music programs, enrich the resources, and support doctoral-level frameworks.

Keywords: Music, preschool, graduate thesis, bibliographic analysis, early childhood education.

GİRİŞ

Okul öncesi dönem çocuğun bilişsel, duygusal, sosyal ve psikomotor gelişiminin en hızlı olduğu dönemlerden biridir. Bu dönemde çocuklar çevreleriyle etkileşime girerek deneyimler kazanır ve

ileri yaşam döngülerini bu denetimler aracılığıyla şekillendirir. Dolayısıyla okul öncesi eğitim alanında sunulan eğitim programları, çocukların gelişim alanlarını destekleyici ve bütüncül bir yaklaşımla ele almalıdır (Melhuish, 2011: 300).

Müzik eğitimi, okul öncesi eğitim programlarında önemli bir yer tutmakta ve çocukların bilişsel, duygusal ve sosyal gelişimlerine çok yönlü katkılar sunmaktadır (Hallam, 2010: 272). Müzik, çocukların öğrenme sürecini destekleyerek onlara yeni bir bakış açısı kazandırırken, yaratıcı çalışmalara katılan çocukların özgüvenini ve özsaygısını artırır (Lazdauskas, 1996: 22). Müzik, çocukların duygusal algılarını geliştirmekte, ritim ve melodi aracılığıyla dil gelişimlerine katkı sağlamakta ve sosyal gelişimlerini arttırmaktadır (Gordon, 2003: 40). Özellikle erken yaşlarda müzikle iç içe olan çocukların sözel becerilerinin güçlendiği, dinleme ve anlama kapasitelerinin arttığı gözlemlenmiştir (Cohrdes vd., 2019: 362).

Gardner'ın (1983) çoklu zekâ kuramına göre müzik zekâsı, bireyin bilişsel yetenekleri arasında önemli bir yer tutmakta ve erken yaşlarda geliştirildiğinde diğer bilişsel süreçleri de olumlu yönde etkilemektedir (s.48). Müziğin sosyal gelişim üzerindeki etkileri de göz ardı edilemez. Grup halinde yapılan müzik etkinlikleri, çocukların birlikte çalışma, sıra bekleme, empati kurma ve iş birliği yapma gibi temel sosyal becerilerini pekiştirmektedir. Müzik etkinliklerinin oyun temelli uygulanması, çocukların keyif alarak katılımını sağlarken, enerjilerini doğru şekilde yönlendirmelerine ve yeteneklerini keşfetmelerine fırsat tanır (Sığırtmaç, 2002). Şarkı söylemek, dans etmek ve ritim tutmak gibi etkinlikler çocukların kendilerini ifade etmelerine yardımcı olmakta, özgüvenlerini ve duygusal dayanıklılıklarını artırmaktadır.

Okul öncesi eğitim, toplumsal ve kültürel değişimlerle karşılıklı etkileşim halindedir (Arcagök ve Temel, 2024: 42). Ayrıca müzik, farklı kültürlere ait ezgiler ve ritimler aracılığıyla çocukların kültürel farkındalıklarını genişletmekte, çok sesli ve çok kültürlü bir bakış açısı geliştirmelerine katkı sağlamaktadır. Müziğin eğitimdeki rolü, yalnızca bilişsel gelişimle sınırlı kalmayıp, çocukların duygusal ve sosyal becerilerini de desteklemektedir. Bandura'nın (1977) sosyal öğrenme kuramına göre çocuklar, çevrelerindeki uyaranlardan etkilenerek öğrenirler. Müzik etkinlikleri, çocukların grup içerisinde uyumlu hareket etmesini teşvik ederek iş birliği ve empati becerilerinin gelişmesine katkı sağlar (s. 201). Ayrıca, müzik ve ritim çalışmaları, çocukların kendini ifade etme becerilerini artırarak özgüvenlerini güçlendirmektedir (Sloboda, 1991: 111).

Okul öncesi dönemde müzik eğitimi ister şarkılar ister müzikli oyunlar şeklinde olsun, çocuğun hayatında sürekli bir unsur olup öğretmenin gün içinde uygun bir atmosfer yaratmak için sıkça

kullandığı bir araçtır (Jucan ve Simion, 2015: 622). Bu dönemde müzik ve hareketin bir arada kullanılması, çocukların hem ince hem de kaba motor becerilerinin gelişimine katkı sağlamaktadır (Gilbert, 1980: 169). Bunlardan biri de Orff-Schulwerk yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımda, çocukların ritmik hareketler ve doğaçlama müzik etkinlikleri ile hem fiziksel hem de bilişsel gelişimleri desteklenmektedir (Orff, 1963: 70). Carl Orff tarafından geliştirilen bu yaklaşım, çocukların doğal müzikal içgüdülerini keşfetmelerine ve beden hareketleriyle müziği deneyimlemelerine olanak tanımaktadır. Böylece çocuklar, müziği yalnızca işitsel olarak algılamakla kalmaz, aynı zamanda bedensel hareketlerle de içselleştirirler. Bu öğrenme süreci, çocukların duyusal farkındalıklarını artırarak öğrenmelerini daha etkili hale getirmektedir (Sena Moore ve Hanson-Abromeit, 2015).

Okul öncesi dönemde çocukların gözlemlenmesi çocukların mevcut müzik zekâsı ve gelişim düzeyleri hakkında önemli ipuçları sunmaktadır (Kaviani vd., 2014: 79). Müzik etkinlikleri çocukların içinde bulundukları müziksel gelişim dönemi dikkate alınarak çocukların becerilerine uygun olacak şekilde tasarlanmalı ve bu becerileri pekiştirerek çocukları daha ileri düzeye taşıyacak şekilde yapılandırmalıdır (Yıldız ve Nackcı, 2016: 42). Bu dönemde sağlanan nitelikli müzikal deneyimler çocukların müziğe olan ilgisini arttırırken aynı zamanda bilişsel, duyuşsal, sosyal ve motor becerilerini desteklemektedir. Dolayısıyla, müzik eğitiminin bilinçli ve sistematik bir şekilde verilmesi ve çocukların müziği keşfetmeye teşvik edilmesi çocukların sanatsal ve akademik gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır (Kandır ve Türkoğlu, 2015).

Türkiye'de okul öncesi alanında müzikle ilgili lisansüstü tezler, çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiştir (Ece ve Çeşit, 2011; Elmas vd., 2016; Öztutgan ve Oztutgan, 2020). Ece ve Çeşit (2011) lisansüstü düzeyde yayınlanan disiplinler arası müzik araştırmalarını incelemiştir. Çalışmada, müziğin farklı alanlarla nasıl ilişkilendirildiği, hangi konularda ne kadar araştırma yapıldığı 6 gruba ayrılarak değerlendirilmiştir. En çok müzik ve öğrenme, en az ise müzik tedavi alanında çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. Çoğu araştırmanın yüksek lisans seviyesinde olduğu gözlemlenmiştir. Elmas ve diğerleri (2016) okul öncesi sanat eğitimi alanında yayınlanmış lisansüstü tezleri belirlenen değişkenler açısından incelemişlerdir. Tezlerin büyük çoğunluğunun okul öncesi öğretmenliği, resim-iş ve müzik eğitimi anabilim dallarında yapılmış olduğunu, konuların ise genellikle sanat eğitiminin önemi üzerine yoğunlaştığını tespit etmişlerdir. Oztutgan ve Oztutgan (2020) Türkiye'deki farklı disiplinlerdeki lisansüstü araştırmaları incelemişlerdir. Araştırma kapsamında inceledikleri yüksek lisans tezlerinin çoğunda müzik eğitiminin okul öncesi

eğitimi ile bağdaştırıldığı sonucuna ulaşmışlardır. Doktora tezlerinde ise okul öncesi eğitimde müziğin rolünün psikoloji, sosyoloji ve tarih gibi alanlarla ilişkisinin incelendiğini tespit etmişlerdir.

Amaç ve Önem

Literatürün gözden geçirilmesi, önceki araştırmaların değerlendirilmesi ve ihtiyaç duyulan alanların belirlenmesi gelecekteki araştırmalar için rehber niteliği taşımaktadır (Köroğlu, 2015: 65). Buna ek olarak toplamsal yaşamın hızlı değişim göstermesi ve diğer alanlarda olduğu gibi müzik eğitiminde de teknolojinin önemli bir araç olması okul öncesinde müzik eğitimi alanında yapılan lisansüstü çalışmaların oldukça önemli olduğunu göstermektedir (Aras ve Göksel, 2024: 232). Okul öncesi dönemdeki çocukların öğrenme ortamlarının müzik ile zenginleştirilmesi onların hem bilişsel hem de sosyal duygusal yetilerinin gelişimine anlamlı katkılarda bulunduğunu göstermiştir. Ayrıca bu ortamlarda yetişen çocukların akademik başarılarının da arttığına işaret edilmektedir (Rauscher, Robinson ve Jens, 1998: 427-4 32). Sanat eğitiminin çocukların fiziksel, bilişsel, dil, sosyal ve duygusal gelişimlerine olumlu etkileri dikkate alındığında (Kulaksızoğlu, 2003: 258) sanat eğitiminin ağırlıklı bir unsuru olan müzik eğitimi alanında yapılan çalışmaların okul öncesi dönemde incelenmesi önem kazanmaktadır. Ayrıca mevcut araştırmaların incelenmesi sonucunda, okul öncesi dönemde müzikle ilgili lisansüstü tezleri ele alan kapsamlı ve güncel bir çalışmanın bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışma müziğin okul öncesi dönemdeki yerini daha iyi anlamak ve gelecekte yapılacak olan araştırmalara yön vermek açısından önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinde yürütülen araştırmaların incelenerek okul öncesi alanındaki müzikle ilgili araştırmaların genel eğiliminin tespit edilmesi güncel çalışmaların belirlenmesi açısından önemlidir.

Bu araştırmanın temel amacı, 2010-2024 yıllarında Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinde yayımlanan okul öncesi alanındaki müzikle ilgili lisansüstü tezleri analiz ederek söz konusu dönemde yapılmış lisansüstü tezlerin genel eğilimlerini belirlemek, lisansüstü tezleri çeşitli değişkenlere göre analizini gerçekleştirerek gelecekteki araştırmalar için bir perspektif sunmak, yeni bakış açıları geliştirmek ve okul öncesi alanına farklı fikirlerle katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Problem Durumu

Araştırmanın problemini okul öncesi eğitim alanında müzik kullanımını inceleyen lisansüstü tezlerin eğilimlerinin incelenmesi oluşturmaktadır.

Alt Problemler

2010-2024 yılları arasında okul öncesi alanında müzik ile ilgili yürütülen açık erişimli lisansüstü tezlerin;

1. Yıllara göre dağılımı nasıldır?
2. Yayın türüne göre dağılım nasıldır?
3. Yazar ve danışmanların cinsiyete göre dağılımı nasıldır?
4. Yayımlandığı coğrafi bölgelere göre dağılım nasıldır?
5. Enstitülere göre dağılım nasıldır?
6. Araştırma yöntemlerine göre dağılım nasıldır?
7. Araştırma desenlerine göre dağılım nasıldır?
8. Araştırmalarda kullanılan ölçme araçlarının dağılımı nasıldır?
9. Araştırmalardaki örneklem sayısının dağılımı nasıldır?
10. Araştırma problemi, sonuç ve öneri sayılarının dağılımı nasıldır?
11. Konu başlıklarına göre dağılımları nasıldır?

YÖNTEM

Çalışmada, nitel bir araştırma yöntemi olan doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizinin kullanıldığı araştırmalarda, araştırmacılar ihtiyaç duydukları verileri gözlem veya görüşme yapmaksızın elde edebilmekte; bu durum da zaman ve maliyet açısından tasarruf sağlamaktadır (Karasar, 2012: 183). Bu yöntemde mevcut kayıtlar ve belgeler toplanarak, belirli bir sistem ya da norm doğrultusunda kodlanmakta ve analiz edilmektedir (Çepni, 2010: 61). Bu doğrultuda, araştırmada ulaşılan dokümanlar oluşturulan ölçütler doğrultusunda incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 2010-2024 yılları arasında Okul öncesinde müzik alanı ile ilgili yapılmış olan, "Okul Öncesi" ve "Müzik" anahtar kelimeleri kullanılarak ulaşılan 58 tez oluşturmaktadır. Çalışmada Okul öncesinde müzik alanına uygun ve erişime açık olması ölçütlerine bağlı olan tezler incelenmiştir. 57 tezin araştırma ölçütlerini karşıladığı görülmüş ve araştırma kapsamına alınmış,

1 tez ise açık erişime kapalı olduğu için araştırma kapsamına dahil edilmemiştir. Araştırmanın örneklemini ise 7 doktora tezi ve 50 yüksek lisans tezi oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veri toplama aracı olarak ilgili literatürün taranması ve 2010-2024 yılları arasında Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinde erişime açık tezlerin incelenmesi amacıyla araştırmacılar tarafından geliştirilen tez analiz formu kullanılmıştır. Tez analiz formu geliştirme aşamasında iki ölçme ve değerlendirme, bir program, iki müzik alanında çalışan olmak üzere toplam beş uzmandan görüş alınmış ve kullanılan başlıklar uzman görüşlerine göre şekillendirilmiştir. Uzmanların tümünün onay verdiği 11 başlık ele alınmıştır. Tez analiz formu ile tezlerin yıllara, yayın türüne, yazar ve danışmanların cinsiyetine, yayımlandığı coğrafi bölgelere, enstitülere, araştırma yöntemlerine, araştırma desenlerine, araştırmalarda kullanılan ölçme araçlarına, araştırmalardaki örneklem sayısının, araştırma problemi, sonuç ve öneri sayılarına ve konu başlıklarına göre dağılımlarına ilişkin bilgiler toplanmıştır.

Veri Analizi

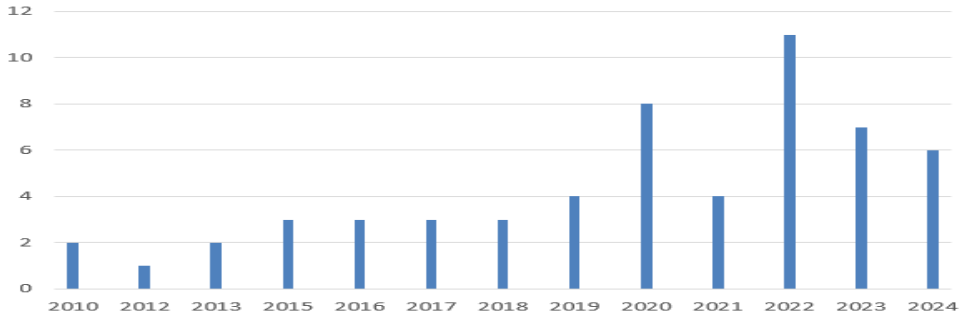
Veriler nitel araştırma tekniklerden biri olan doküman analizi tekniği kullanılarak analiz edilmiştir. Doküman analizi, nitel araştırmalarda veri toplama ve analiz sürecinde önemli bir yöntem olup, doğrudan görüşme veya gözlem gerektirmeden bilgiye ulaşmayı sağlayan sistematik bir tekniktir (Sak vd., 2021: 242). Veriler doküman analizi sürecinde, kaynakların güvenilirliği ve geçerliliği dikkate alınarak belirli temalar çerçevesinde kategorize edilmiş ve araştırmanın amaçlarına uygun şekilde yapılandırılmıştır. Doküman analizlerinde özellikle yazılı getirilmiş ve gözden geçirilmiş olan belgeler, geçerlik ve güvenirliğe daha fazla katkı sağlamaktadır (Patton, 2002; Saldana, 2011). Bu çalışmada değerlendirme sürecinden geçmiş ve lisansüstü jüri üyeleri tarafından onaylanmış yüksek lisans ve doktora tezlerinde oluşması, çalışmada kullanılan verilerin geçerlik ve güvenirlik açısından yeterli olduğunun bir göstergesidir. Doküman analizi sonucu elde edilen bulgular, içerik analizi yöntemi kullanılarak detaylı bir şekilde değerlendirilmiş ve araştırma sorularına yanıt oluşturacak şekilde yorumlanmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde okul öncesinde müzik alanı ile ilgili yapılan lisansüstü tezlerin her bir alt problem için hesaplanan yüzde veya frekansları grafiklerle gösterilmiştir.

Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin yayınlandığı yıllara göre dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Şekil 1, Ulusal Tez Merkezinde 2010-2024 yılları arası okul öncesinde müzik alanında konulu tezlerin frekans dağılımını göstermektedir.

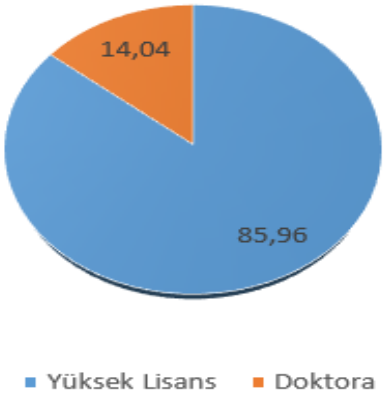


Grafik 1. 2010-2024 yılları arası okul öncesinde müzik konulu tezlerin frekans dağılımı.

Grafik 1 dikkate alındığında, araştırma kapsamında değerlendirmeye alınıp incelenen Türkiye'de okul öncesi alanında müzik konulu tezlerin %19'u (n=11) 2022 yılında tamamlanmıştır. Aynı konuda yapılan tezlerin %14'ü (n=8) 2020 yılında, %12'si (n=7) 2023 yılında yapılmıştır. En düşük oran ise yaklaşık %2 (n=1) ile 2012 yılına aittir. Tezlerin 2010 yılından 2024 yılına kadar dağılımı incelendiğinde 2011 ve 2014 yıllarında bu konuda ~~hiç~~ tez tamamlanmadığı görülmektedir.

İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın ikinci problemini "*2010-2024 yılları arasında okul öncesinde müzik konulu açık erişimli lisansüstü tezlerin yayın türüne göre dağılımı nasıldır?*" sorusu oluşturmaktadır. Grafik 2'de Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tez türlerinin dağılımı gösterilmektedir.

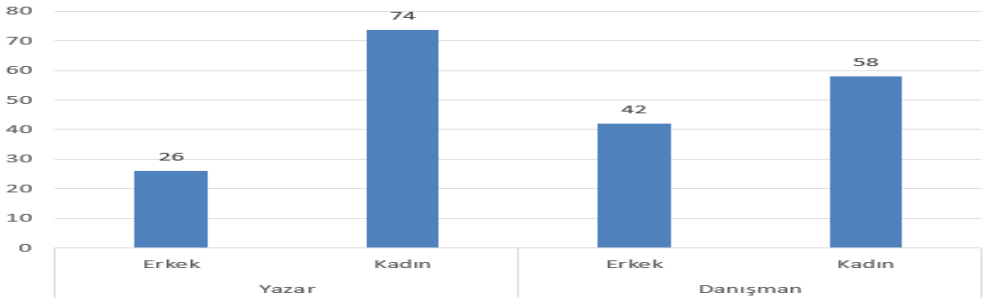


Grafik 2. Lisansüstü tezlerin dağılımı.

Grafik 2'deki bilgilere göre, 2010-2024 yılları arasında okul öncesi alanında müzik konulu tezlerin büyük çoğunluğunun yüksek lisans tezlerinden oluştuğu görülmektedir. Buna göre, ulaşılan tezlerin %85,96'sı yüksek lisans, %14,04'ünün ise doktora düzeyinde odluğu görülmektedir. Bu çerçevede, doktora tezlerinin sayısı daha sınırlıdır.

Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin yazarlarının ve tez danışmanlarının cinsiyetlerine göre dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Grafik 3'te Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerin yazar ve danışmanlarının cinsiyetlerine göre dağılımı gösterilmektedir.



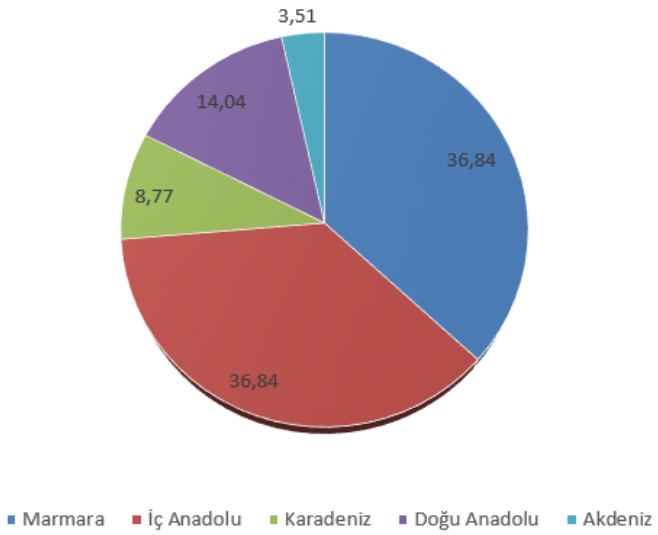
Grafik 3. Lisansüstü tezlerde yazar ve danışmanlarının cinsiyetlerine göre dağılımı (%).

Grafik 3'te verilen bilgilere göre, 2010-2024 yılları arasında yayınlanan okul öncesinde müzik alanı ile ilgili yapılan lisansüstü tezlerin yazarlarının %74'ü (n=42) kadın, %26'sı (n=15) erkek araştırmacılardan oluştuğu görülmektedir. Aynı tezlerin danışmanlarının cinsiyetlerine göre dağılımları incelendiğinde ise %58'i (n=33) kadın %42'si (n=24) erkek araştırmacı olduğu

belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara hem danışman hem de yazar açısından bakıldığında söz konusu olan tezlerde büyük çoğunluğun kadın araştırmacı olduğunu göstermektedir.

Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın dördüncü alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin yapıldığı üniversitelerin bulunduğu coğrafi bölgelere göre dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerin yapıldığı üniversitelerin bulunduğu coğrafi bölgelere dağılım Grafik 4'te gösterilmektedir.

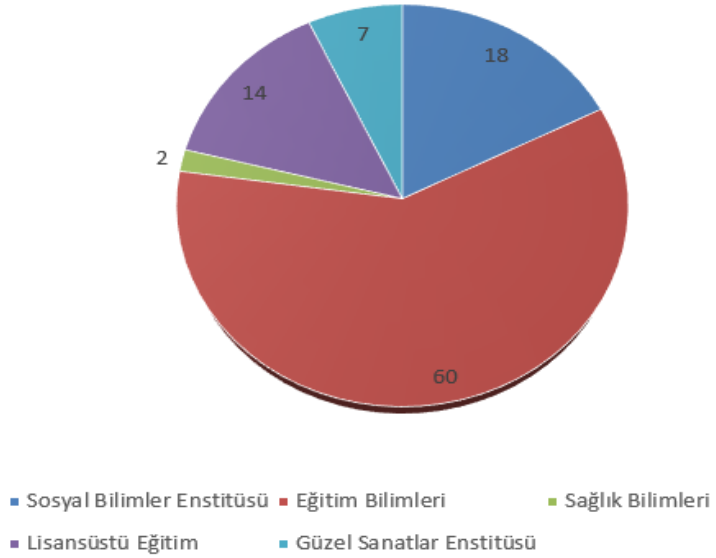


Grafik 4. Lisansüstü tezlerin bölgelere göre dağılımı (%).

Araştırma konusu ile ilgili lisansüstü tezlerin yazıldığı üniversiteler bulunduğu coğrafi bölgelere göre incelendiğinde ise İç Anadolu ve Marmara Bölgesinde diğer bölgelere göre yüksek oranda gerçekleştiği tespit edilmiştir. Buna göre yazılan tezlerin %36,84'ü (n=21) eşit oranda Marmara ve İç Anadolu Bölgesinde, %14,04'ü (n=8) Doğu Anadolu Bölgesinde, %8,77'si (n=5) Karadeniz Bölgesinde ve %3,51'i (n=2) ise Akdeniz Bölgesindeki üniversitelerde yazıldığı tespit edilmiştir.

Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın beşinci alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin yapıldığı enstitülere göre dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Grafik 5'te Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişimle sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerin yazıldığı enstitülere göre dağılımı gösterilmektedir.

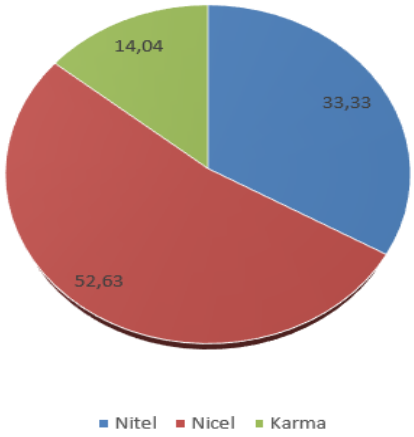


Grafik 5. Lisansüstü tezlerin yapıldığı enstitülere göre dağılımı (%).

Araştırma konusu olan tezler incelendiğinde tezlerin %60 ~~ile~~ en yüksek oranda Eğitim Bilimleri Enstitülerinde (n=34) gerçekleştiği tespit edilmiştir. Eğitim Bilimleri Enstitülerini %18 ile Sosyal Bilimler Enstitüsü (n=10), %14 ile Lisansüstü Eğitim Enstitüleri (n=8) ve %7 ile Güzel Sanatlar Enstitüsü (n=4) takip etmektedir. En düşük oranın ise %2 ile Sağlık Bilimleri Enstitülerine (n=1) ait oluğu tespit edilmiştir.

Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın altıncı alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin araştırma yöntemine göre dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Grafik 6'da Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerin araştırma yöntemine göre dağılımı gösterilmektedir.

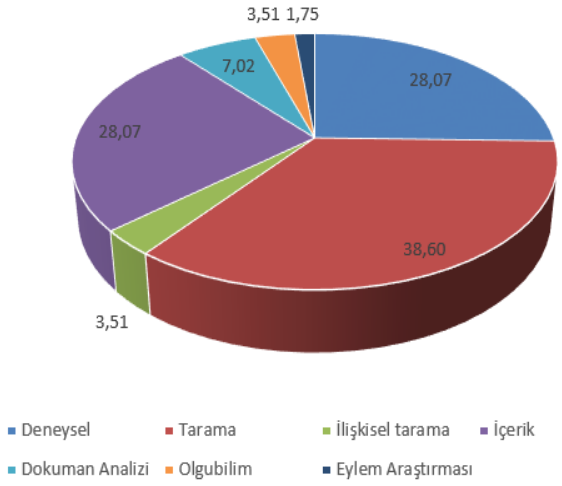


Grafik 6. Lisansüstü tezlerin araştırma yöntemine göre dağılımı (%).

Yukarıda verilen bilgilere göre, lisansüstü tezlerin büyük çoğunluğun nicel araştırmadan oluştuğu tespit edilmiştir. Bu bulguya göre, 2010-2024 yılları arasında okul öncesinde müzik konulu tezlerin %52,63'ü (n=30) nicel, %33,33'ü (n=19) nitel ve %14,04'ü (n=8) karma araştırma yöntemine dayalı tasarlandığı tespit edilmiştir.

Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın yedinci alt problemi *"Açık erişimli olan lisansüstü tezlerin araştırma yöntemlerinde kullanılan desen türlerine göre dağılımı nasıldır?"* sorusudur. Grafik 7'de Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerin araştırma yöntemlerinde kullanılan desen türlerine göre dağılımı gösterilmektedir.



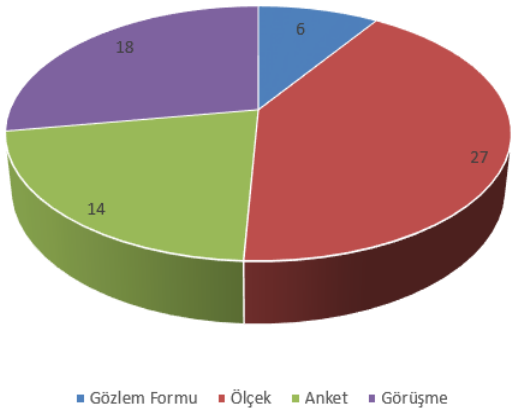
Grafik 7. Lisansüstü tezlerde kullanılan desen türleri.

Grafik 7'de de görüldüğü üzere, tezler en yüksek oranda tarama deseninde tasarlanmıştır. Bu bulgulara göre, tezlerin %38,60'ı (n=22) tarama deseninde olup deneysel ve içerik analizi deseninde tasarlanan tezlerin oranları aynı olup %28,7 (n=16) dir. Diğer araştırma desenleri incelendiğinde ise doküman analizi olarak tasarlananların oranı %7,02 (n=4) olup ilişkisel tarama ve olgu bilim deseninde tasarlananların oranları da aynıdır (%3,51, n=2). En az ~~düzeyde~~ eylem araştırması gerçekleştirilmiş olup bu oran %1,75'tir (n=1).

Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın sekizinci alt problemini *"Açık erişimli olan lisansüstü tezlerin araştırma yöntemlerinde kullanılan ölçme araçlarına ilişkin dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır.

Grafik 8'de Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerde kullanılan ölçme araçlarına ilişkin dağılım gösterilmektedir.

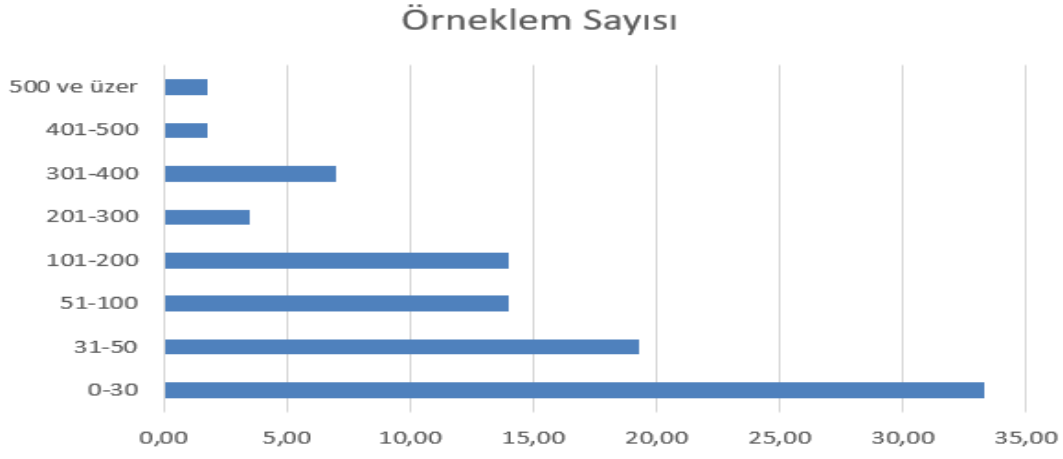


Grafik 8. Lisansüstü tezlerde kullanılan ölçme araçları.

Araştırmaya dahil olan lisansüstü tezlerde kullanılan ölçme araçları incelendiğinde, araştırmacıların geçerlik ve güvenirlik bilgileri istatistiksel yöntemlerle ortaya koyulmuş ölçme araçlarından olan ölçekleri daha fazla kullandığı tespit edilmiştir. Bu bulguya göre en fazla ölçek (n=27), daha sonra görüşme formu (n=18), anket (n=14), en az sayıda da gözlem formu (n=6) kullanıldığı bulunmuştur.

Dokuzuncu Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın dokuzuncu alt problemini *"Açık erişimli olan lisansüstü tezlerin araştırma yöntemlerinde kullanılan örneklem sayılarına göre dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Grafik 9'da Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili tezlerin örneklem sayılarına göre dağılımı gösterilmektedir.

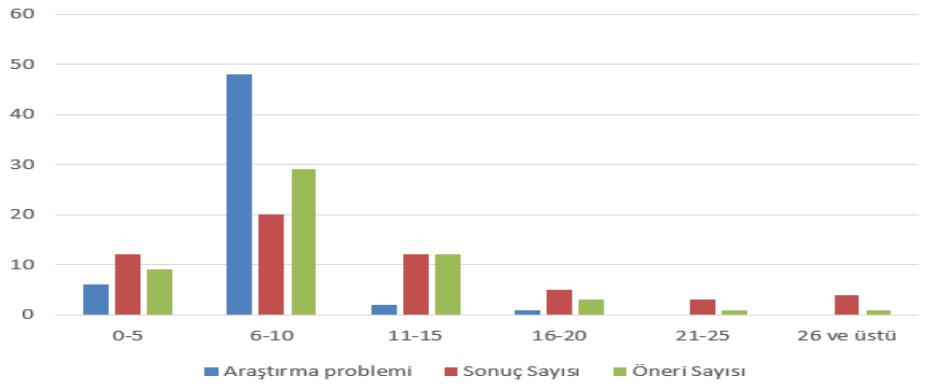


Grafik 9. Lisansüstü tezlerin örneklem sayılarına göre dağılımı.

Grafik 9'da verilen bilgilere göre, 2010-2024 yılları arasında okul öncesi alanında müzik konulu tezlerin %33,33'ü (n=19) örneklem sayısı 30'un altında olup 31 ile 50 arasında örnekleme sahip tezlerin oranı ise %19,30'dur. 51-100 ve 101-200 aralığında örneklemden veri toplanan tezlerin oranları aynı olup %14,04 (n=8) olduğu tespit edilmiştir. Örneklem sayısı 201-300 aralığında olan tezlerin oranı %3,51 (n=2) olup 301-400 aralığında örneklemden veri toplanan tezlerin oranı ise %7,02 (n=4) olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca 401-500 ile 500 ve üzeri veri toplanan tezlerin oranı ise aynı olup %1,75 (n=1) olarak hesaplanmıştır.

Onuncu Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın onuncu alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin araştırma yöntemlerinde kullanılan araştırma sorusu, sonuç ve öneri sayılarına ilişkin dağılımı nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Grafik 10'da Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu ile ilişkili araştırma sorusu, sonuç ve öneri sayılarının dağılımı gösterilmektedir.

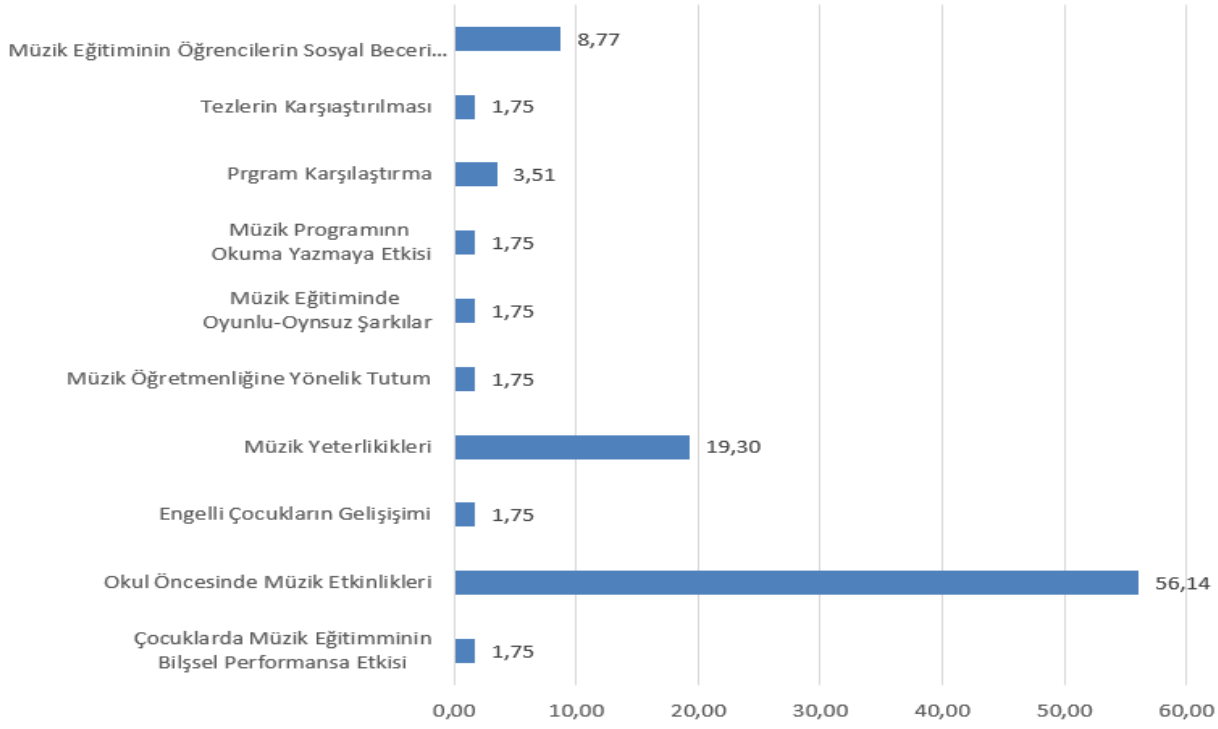


Grafik 10 Lisansüstü tezlerdeki araştırma problemi, ortaya çıkan sonuç ve öneri sayılarına ilişkin dağılım

Grafik 10'da verilen bilgiler incelendiğinde, araştırma problemi sayısının en fazla 6-10 (%84) olduğu en az ise 16-20 (%1,75) aralığında olduğu tespit edilmiştir. Araştırma sonuçlarına ilişkin betimsel bilgiler incelendiğinde yine en fazla araştırma sonucun 6-10 (%35) aralığında olduğu tespit edilmiştir. 0-5 ve 11-15 aralığında sonuç sunan tezlerin oranı ise aynı orandadır (%21,05). Tezlerde araştırma sonuçlarına dayalı olarak ortaya konulan önerilere ilişkin sayısal değerler incelendiğinde yine en fazla oranın 6-10 (%50,87) aralığında olduğu tespit edilmiştir. 21-25 öneri sayısı ile 26 ve üzeri öneri sayısının oldukça az olduğu bu oranın da %1,75 ile sınırlı olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

On Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Araştırmanın on birinci alt problemini *"Açık erişimli lisansüstü tezlerin konu başlıklarına göre dağılımları nasıldır?"* sorusu oluşturmaktadır. Grafik 11'de Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezlerden açık erişime sahip araştırma konusu başlıklarına göre dağılımları gösterilmektedir.



Grafik 11. Lisansüstü tezlerdeki araştırma problemi, ortaya çıkan sonuç ve öneri sayılarına ilişkin dağılım.

Grafik 11'de verilen bilgilere göre, 2010-2024 yılları arasında okul öncesi eğitimi alanında müzik temalı tezler incelendiğinde ağırlıklı olarak "Okul Öncesinde Müzik Etkinlikleri" konu başlığında tezlerin yapıldığı görülmektedir. Bu konu başlığında yapılan tezlerin oranı %56,14 (n=32) olarak hesaplanmıştır. "Müzik yeterlikleri" konu başlığında yapılan tezlerin oranı ise %19,30 (n=11) düzeyindedir. Müzik eğitiminde öğrencilerin sosyal becerileri ile ilişkili tezlerin oranı ise %8,77 (n=5) olarak tespit edilmiştir. Program karşılaştırma konulu yapılan tezlerin oranı da %3,51'dir (n=2). Okul Öncesi alanında 2010-2024 yılları arasında açık erişimli tezlerin konu başlıkları Çocuklarda Müzik Eğitiminin Bilişsel Performansa Etkisi, Engelli Çocukların Gelişişimi, Müzik Öğretmenliğine Yönelik Tutum, Müzik Eğitiminde Oyunlu-Oyunsuz Şarkılar, Müzik Programının Okuma Yazmaya Etkisi ve Tezlerin Karşılaştırılması olup, bu başlıklarda birer tez yapıldığı tespit edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmanın, okul öncesi eğitim alanında müzikle ilgili yapılmış olan lisansüstü tezlerin eğilimleri incelenerek, son dönemdeki çalışmaların odaklandığı alanlar ortaya konularak ilgili literatüre katkı sağlaması beklenmektedir. Okul öncesi alanında yapılan müzik konulu tezler incelendiğinde 2021-2022 yılları arasında belirli ölçütler bağlamında yayınlanan lisansüstü tezlerin sayısında önemli bir artış olduğu görülmüştür. 2011 ve 2014 yıllarında ise yayınlanan mevcut bir tez olmadığı dikkat çekmektedir. Gelecek çalışmalar için bu alanda yapılan tezlerin sürekliliğini sağlamak adına destekleyici projelerin artırılması önerilmektedir.

İncelenen 57 lisansüstü tezin ağırlıklı olarak yüksek lisans tezlerinden oluştuğu tespit edilmiştir. Okul öncesi alanında müzik konulu doktora tezlerinin ise yüksek lisans tezlerine kıyasla oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu dengenin sağlanabilmesi için doktora düzeyinde daha fazla tez çalışmasının teşviki önemlidir. Okul öncesi eğitimi alanında müzik konusunun önemi göz önüne alındığında bu konudaki lisansüstü tezlerin nicelik ve nitelik olarak artması beklenmektedir.

Araştırmanın sonuçları 2010-2024 yılları arasında okul öncesi eğitim alanında müzik konusu ile ilgili yapılan ve belirli ölçütlere göre incelenen lisansüstü tezlerin kadın yazarların erkek yazarlara göre sayıca daha fazla olduğunu göstermiştir. Benzer şekilde Deveci ve Bolat (2024) yaptıkları araştırmada kadın yazarların erkek yazarlardan daha fazla olduğunu tespit etmişlerdir. Araştırmacılar kadın akademik danışman ve erkek akademik danışman oranlarındaki farkın, yazar cinsiyet oranlarına göre daha az olduğunu belirtmişler ve kadın yazar sayısının erkek yazar sayısından üç katı kadar fazla olduğu tespit etmişlerdir (s.1468). Bu bağlamda, cinsiyet dengesini sağlamak adına erkek yazarların da bu alanda daha fazla tez yapmaları için akademik rehberlik sağlanmalıdır.

Lisansüstü tezlerin en çok yapıldığı bölgeler incelendiğinde İç Anadolu ve Marmara Bölgesindeki üniversitelerde yazılmış olan tezlerin eşit olduğu belirlenmiştir. Sonuçlar Doğu Anadolu ve Karadeniz Bölgelerinde daha az tez yazıldığını göstermiştir. En az tez yazılan bölge ise Akdeniz Bölgesi olduğu görülmektedir. İç Anadolu ve Marmara Bölgelerinde eğitim fakültesi bulunana üniversite sayısının fazla olması bu sonucun ortaya çıkmasının nedenlerinden biri olabilir. Bu bölgelerde akademik çalışmaların artması için teşvikler ve proje destekleri sağlanmalıdır.

Lisansüstü tezlerin kurumsal dağılımları dikkate alındığında tezlerin Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Enstitüsü ve Sağlık Bilimleri Enstitüsü olmak üzere beş tür enstitüde yayınlandığı görülmektedir. Bulgulara göre

Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yayınlanan lisansüstü tezlerin sayısı Sosyal Bilimler Enstitüsünde yayınlanan lisansüstü tezlerin üç katı kadardır. Eğitim Bilimleri Enstitüsündeki artışın nedeni okul öncesi eğitim alanı müzik konusu kapsamında yapılan lisansüstü tezlerin Eğitim Bilimleri Enstitüsündeki anabilim dallarında yapılıyor olması ile ilişkilendirilebilir. Benzer şekilde Çifçi ve diğerlerinin (2021) yaptığı çalışma ile sonuçlar örtüşmektedir (s.69). Deveci ve Bolat (2024)'ın elde ettiği sonuçlar da bulguyu destekler niteliktedir (s.1467). Bu alanın Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Enstitüleri gibi diğer enstitülerde de desteklenmesi önerilmektedir.

Lisansüstü tezlerde kullanılan yöntemlerin nicel, nitel ve karma olmak üzere üç araştırma yöntemi başlığında toplandığı görülmektedir. Bulgular, nicel araştırma yöntemlerinin daha fazla tercih edildiğini göstermiştir. En az tercih edilen araştırma yönteminin ise karma araştırma yöntemi olduğu görülmektedir. Kaytez ve Durualp (2014) benzer şekilde nicel araştırma yöntemlerini tercih eden çalışmaların çoğunlukta olduğunu tespit etmiştir (s.114). Bulguların aksine Coşkun ve Arık (2020) ise nitel araştırmaların sayısının daha fazla olduğunu belirtmişlerdir (s. 203). Nitel ve karma yöntemlerin sayısının artırılması ile okul öncesi müzik alanına akademik çeşitlilik kazandırılabilir.

Lisansüstü tezlerde kullanılan desen türleri incelendiğinde tarama deseninin daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Deneysel yöntem ve içerik analizi kullanan lisansüstü tezlerin eşit sayıda olduğu belirlenmiştir. Bulgular en az tercih edilen araştırma deseninin ise eylem araştırması olduğunu göstermektedir. Benzer bir bulgu olarak Ünver ve Gülbahar (2024) yaptıkları araştırmada en çok tercih edilen araştırma deseninin tarama deseni olduğunu belirtmiştir (s.2330). Bu bulguların aksine Aydoğdu (2021) yaptıkları araştırmada deneysel yöntemin en fazla tercih edilen araştırma deseni olduğunu tespit etmiştir (s.347). Gelecek çalışmalarda deneysel çalışmalar ve eylem araştırmaları yapılması araştırmalara zengin bir boyut katabilir.

Sonuçlar lisansüstü tezlerde en çok kullanılan veri toplama aracının ise ölçek olduğunu ortaya çıkarmıştır. Diğer veri toplama araçlarının ise görüşme formu, anket ve gözlem formu olduğu belirlenmiştir. Benzer şekilde Tekerci (2023) yaptığı araştırmada en çok tercih edilen veri toplama aracının ölçek olduğunu ortaya koymuştur (s.877). Başaran ve Güleryüz (2020) ise yaptıkları araştırmada olgu bilim deseninin daha fazla kullanıldığını tespit etmişlerdir (s.344). Alternatif olarak görüşme, anket ve gözlem gibi araçların daha fazla kullanılması verilerin çeşitliliğini sağlayacaktır.

İncelenen lisansüstü tezlerin sonuçları değerlendirildiğinde, araştırmalarda genellikle daha küçük örneklem gruplarının tercih edildiği görülmüştür. Bu durum, elde edilen bulguların

genellenebilirliğini sınırlayabilir. Dolayısıyla, ilerleyen çalışmalarda daha geniş ve çeşitli örneklem grupları üzerinde yapılacak araştırmalar, sonuçların daha kapsayıcı ve güvenilir olmasına katkı sağlayacaktır.

Okul öncesi eğitim alanında müzik konulu lisansüstü tezlerin problem sayısının 6-10 aralığında olan tez sayısı çoğunlukta olduğu belirlenmiştir. 16-20 problem sayısına sahip olan tezlerin ise oldukça sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Lisansüstü tezlerin sonuç sayıları incelendiğinde 6-10 sonuç sayısına sahip tezlerin daha fazla olduğu, 0-5 ve 11-15 aralığında sonuç sunan tezlerin ise oranının aynı olduğu dikkat çekmektedir. Araştırma sonuçlarına dayalı olarak ortaya konulan öneri sayıları incelendiğinde 6-10 aralığındaki öneri sayısına sahip tezlerin mevcut incelenen tez sayısının yarısını oluşturduğu görülmektedir. Bu bağlamda daha kapsamlı tezlerin yazılması ve önerilerin artırılması önerilmektedir.

Okul öncesi alanında müzikle ilgili tezlerin konu başlıklarına göre eğilimleri incelendiğinde müzik etkinlikleri en çok tercih edilen konu başlığı olmuştur Bu konu başlığını sırasıyla müzik yeterlilikleri, sosyal beceriler ve program karşılaştırması konuları takip ettiği görülmektedir. Lisansüstü tezlerin müzik etkinlikleri konusuna yoğunlaşmış olmasının sebebi müziğin etkinlikleri zenginleştirmek ve desteklemek için tercih edilme sıklığı yüksek olan bir araç olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Ancak müzik yeterlilikleri, sosyal beceriler çalışmalarının ve program karşılaştırmalı çalışmaların da daha fazla desteklenmesi gerekmektedir.

Ayrıca, farklı kültürel bağlamlarda müzik eğitiminin rolünü ele alan karşılaştırmalı çalışmaların gerçekleştirilmesi, müziğin pedagojik işlevlerini kültürel farklılıklar çerçevesinde değerlendirmeye olanak tanıyacaktır. Türkiye'deki okul öncesi müzik eğitimi uygulamalarının uluslararası düzeyde karşılaştırılması, alandaki uygulamaların geliştirilmesi açısından katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Son olarak, müzik eğitiminin okul öncesi eğitim programlarına entegrasyonu ile ilgili uygulamaya yönelik çalışmaların artırılması gerekmektedir. Öğretmenlerin müzik eğitimine ilişkin yeterliliklerini artırmaya yönelik programların tasarlanması ve değerlendirilmesi, müzik eğitiminin etkinliğini artırmak adına önemli bir adım olacaktır. Eğitim politikaları bağlamında müzik eğitiminin okul öncesi programlardaki yerinin güçlendirilmesi, çocukların gelişimine çok yönlü katkı sunacaktır.

Bu öneriler doğrultusunda gelecekte yapılacak çalışmaların, okul öncesi eğitimde müzik eğitiminin bilimsel temellerini güçlendireceği ve uygulamalara yönelik yol gösterici nitelikte olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aras, A. ve Göksel, R. E. (2024). Türkiye'de müzik eğitimi alanında yapılmış teknoloji içerikli lisansüstü çalışmaların incelenmesi. *Art Vision, 30* (53), 230-239. https://doi.org/10.32547/artvision.1474351

Arcagök, S. ve Temel, F. (2024). Examination of postgraduate theses in the field of preschool education in Turkey. *International Journal of Research in Teacher Education, 15*(1).

Aydoğdu, F. (2021). Türkiye'de artırılmış gerçeklikle ilgili eğitim alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama, 11*(2), 338-357.

Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review, 84*(2), 191-215.

Başaran, M. ve Güleryüz, h. (2020). Okul öncesi eğitimde kaynaştırma ile ilgili lisansüstü tezlerin yöntem açısından incelenmesi, *Journal of International Social Research, 13*(74).

Cohrdes, C., Grolig, L. ve Schroeder, S. (2019). The development of music competencies in preschool children: Effects of a training program and the role of environmental factors. *Psychology of Music, 47*(3), 358-375.

Coşkun, A. ve Arık, S. (2022). Okul öncesi fen eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerin eğilimleri. *Anadolu Öğretmen Dergisi, 6*(2), 183-211.

Çepni, S. (2010). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*. Trabzon: Celepler Matbaacılık.

Çiftçi, T., Dere, F. ve Eren, N. H. (2021). Türkiye'de okul öncesi eğitimi alanında değerler ile ilgili yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *International Journal of Field Education, 7*(1), 62-79.

Deveci, D. ve Bolat, Y. (2024). Okul öncesi dönemde sosyal beceriler alanındaki lisansüstü tezlerin incelenmesi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 23*(49), 1457-1481.

Ece, A. S. ve Çeşit, C. (2011). Türkiye'de lisansüstü düzeyde yapılan disiplinler arası müzik araştırmaları ve sonuçları. *Journal of International Social Research, 4*(17).

Elmas, G., Konak A. ve Gün Duru, E. (2016). Okul öncesi sanat eğitimi alanında yapılmış tez çalışmalarının incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science, 37*(37), 267-280.

Gardner, H. (1983). Artistic intelligences. *Art Education, 36*(2), 47-49.

Gilbert, J. (1980). An assessment of motor music skill development in young children. *Journal of Research in Music Education, 28*(3), 167-175.

Gordon, E. E. (2003). *A music learning theory for newborn and young children.* GIA Publications.

Hallam, S. (2010). The power of music: Its ımpact on the ıntellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education, 28*(3), 269–289.

Jucan, D. ve Simion, A. (2015). Music background in the classroom: Its role in the development of social-emotional competence in preschool children. *Procedia-Social and Behavioral Sciences,* 180, 620-626.

Kandır, A. ve Türkoğlu, D. (2015). MEB 2013 Okul öncesi eğitim programının müzikal becerilerin gelişimi yönünden değerlendirilmesi. *Hacettepe University Faculty of Health Sciences Journal.*

Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kaviani, H., Mirbaha, H., Pournaseh, M. ve Sagan, O. (2014). Can music lessons increase the performance of preschool children in IQ tests? *Cognitive processing, 15*, 77-84.

Kaytez, N., Kaytez, N. ve Durualp, E. (2014). Türkiye'de okul öncesinde oyun ile ilgili yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *International Journal of Turkish Education Sciences, 2014*(2), 110-122.

Köroğlu, S. A. (2015). Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği. *GiDB Dergi*, (1), 61-69.

Kulaksızoğlu, A. (2003). *Farklı Gelişen Çocuklar*. Istanbul: Epsilon Yayınevi

Lazdauskas, H. (1996). Music makes the school go round. *Young Children, 51*(5), 22-23.

Melhuish, E. C. (2011). Preschool matters. *Science, 333*(6040), 299-300.

Orff, C. (1963). The Schulwerk: Its origin and aims. *Music Educators Journal, 49*(5), 69-74.

Oztutgan, Z. ve Oztutgan, K. (2020). Analysis of the Graduate Studies in Different Disciplines Prepared for Music Education in Turkey. *Asian Journal of Education and Training, 6*(4), 651-657.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods*. SAGE Publishing.

Rauscher, F., Robinson, D., ve Jens, J. (1998). Improved maze learning through early music exposure in rats. *Neurological research, 20*(5), 427-432.

Sak, R., Sak, İ. T. Ş., Şendil, Ç. Ö. ve Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi, 4*(1), 227-256.

Saldana, J. (2011). *Fundamentals of qualitative research*. Oxford University Press.

Sena Moore, K. ve Hanson-Abromeit, D. (2015). Theory-guided therapeutic function of music to facilitate emotion regulation development in preschool-aged children. *Frontiers in human neuroscience, 9*, 146406.

Sığırtmaç, A. (2005). Okul öncesi dönemde müzik eğitimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9*(9).

Sloboda, J. A. (1991). Music structure and emotional response: Some empirical findings. *Psychology of music, 19*(2), 110-120.

Tekerci, H. (2023). Okul öncesi dönemde bilimsel süreç becerilerine yönelik lisansüstü tezler: bir inceleme çalışması. *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 5*(3), 868-886.

Ünver, S. ve Gülbahar, B. (2024). Okul öncesi eğitim programı ile ilgili lisansüstü tezlerin incelenmesi: Yök veri tabanı örneklemi. *Social Sciences Studies Journal (SSSJournal), 8*(100), 2318-2347.

Yıldız, G. ve Nacakcı, Z. (2016). Okul öncesi dönem çocuklarının müziksel gelişim özellikleri: bir literatür derlemesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8*(16), 38-45.

EK 1. Çalışmada Analiz Edilen Kaynaklar

*Akpınar, E. (2021). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi öz-yeterlik inançlarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

*Aksan, M. (2019). *Dalcroze öğretim yöntemi ile yapılan okul öncesi müzik eğitiminin öğrencilerin sosyal beceri gelişimine etkileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

*Aksu, B. (2023). *Orff schulwerk destekli müzik eğitiminin okul öncesi öğrencilerinin dikkat ve sosyal becerilerime olan etkilerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bahçeşehir Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

*Aktaş, A. (2013). *Okul öncesi öğretmenlerinin eğitim programındaki müzik etkinliklerini uygulama durumları: Niğde ili örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Niğde Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Niğde.

*Aldemir, Y. (2021). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerinde şarkıları seçme ve öğretme durumları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van.

*Altındaş, D. (2023). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerine yönelik öz yeterlik algıları ve metaforik algılarının incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon.

*Arslan, E. C. (2021). *Okul öncesi etkinlik kitabında yer alan müzik etkinliklerinin öğretmen görüşlerine göre incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

*Aslan. T. N. (2020). *Okul öncesi öğretmenlerinin aldıkları müzik eğitimini müzik etkinliklerinde kullanabilmelerine ilişkin görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Avgın, İ. (2024). *Carabo-cone yönteminin temel müzik bilgisi kazanımlarına etkisi: Okul öncesi örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

*Aydıngöz Çaylı, R. (2022). *Okul öncesi öğretmenlerin uyguladıkları müzik etkinliklerine yönelik bir inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.

*Aylaz, B. (2018). *Okul öncesi dönemdeki çocuklarda müzik eğitimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.

*Aysu, O. (2017). *Finlandiya, Fransa, İngiltere ve Türkiye'de okul öncesi ve zorunlu eğitimde (İlkokul, ortaokul ve lise kademeleri) uygulanan müzik derslerinin temel boyutlarıyla incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Bal, Ö. (2023). *Ritme dayalı müzik etkinlikleri aracılığıyla okul öncesi dönem çocukların sosyal duygusal becerilerinin desteklenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Baş, R. (2022). *Okul öncesi eğitimde kullanılan müzik etkinliklerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Berkant Durmaz, İ. (2023). *Ukulelenin okul öncesi müzik eğitiminde kullanılabilirlik durumuna ilişkin öğretmen görüşleri ve değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Bilir, D. (2018). *Türkiye'deki okul öncesi öğretmenliği bölümlerinde müzik eğitimi dersi veren öğretim elemanlarının derse ilişkin görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.

*Ceylan, F. (2012). *Okul öncesi dönem işitme engellilerde müzik eğitimi ile çocukların gelişim özellikleri üzerine terapötik bir çalışma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Çeviker, A. (2010). *Okul öncesi ve müzik öğretmeni adaylarının okul öncesi müzik etkinliklerine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Çörekçi, E. D. (2020). *Okul öncesi öğretmen ve öğretmen adaylarının müzik eğitiminde teknoloji kullanımına yönelik tutumları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Antalya.

*Dağdeviren, M. H. (2016). *Türkiye'de okul öncesi müzik eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.

*Demirci, F. G. (2015). *Okul öncesi dönem çocuklarına uygulanan ses farkındalık müzik programının okuma yazmaya hazırlıkta çocukların sesleri tanıma becerilerine etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Ertekin Kaya, M. N. (2023). *Okul öncesi müzik eğitiminde Kodaly yaklaşımı temelli bir müzik öğretim programı tasarısı* (Yayımlanmamış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

*Fidan, S. G. (2020). *Müzik öğretmeni adaylarının okul öncesi müzik eğitimi yeterliklerine ilişkin görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.

*Gökmen, İ. (2016). *Okul öncesi müzik eğitiminde şarkıların oyunlu-oyunsuz olarak öğretiminin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

*Gölbaşı, E. (2013). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerindeki mesleki yeterliliğinin değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Gürler, K. (2024). *Okul öncesi programındaki müzik etkinliklerinin içeriğine yönelik öğretmen görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.

*Haseski, F. L. (2015). *Okul öncesi eğitim kurumlarında müzik eğitiminde kullanılan materyallerin okul öncesi öğretmenlerinin görüşlerine dayalı olarak değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Çanakkale.

*Kavaklı, H. (2022). *Sınıf öğretmeni ve okul öncesi öğretmeni adaylarının müzik öz-yeterlik düzeylerinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.

*Kaya, Ö. (2022). *İşbirlikli öğrenme yönteminin okul öncesi öğretmen adaylarının müzik derslerindeki öz-yeterlik, başarı ve müzik okuryazarlığına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

*Kaya, Ö. D. (2022). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik okuryazarlığı durumunun incelenmesi (İstanbul-Kadıköy ilçesi örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

*Kırnık, M. (2023). *COVID-19 pandemi sürecinde okul öncesi müzik eğitimine ilişkin öğretmen görüşlerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

*Kıvılcım, T. (2015). *Okul öncesi dönem çocuklarına uygulanan müzik eğitimi programının matematik becerileri açısından ilkokula hazır bulunuşluğa etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Koç, H. U. (2016). *Okul öncesi müzik eğitiminde genel yaklaşımlar dersinin müzik öğretmenliği mesleğine yönelik tutumlar üzerindeki etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Kurt, F. (2016). *Okul öncesi eğitim kurumuna devam eden 60-72 aylık çocuklara uygulanan danslı müzik etkinliklerinin çocukların sosyal becerilerine etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bolu.

*Kuzucu, F. B. (2018). *Okul öncesi eğitime devam eden 48-60 aylık çocukların İngilizce dil ediniminde fiziksel aktiviteler ile birleştirilmiş İngilizce müzik ve müzikli oyunların etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

*Ocak, E. (2020). *Günlük yaşamda kullanılan aile içi müzik etkinlikleri ile okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal iletişim becerileri ve duygu düzenleme becerileri arasındaki ilişkinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ufuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

*Oğuz, T. (2019). *Okul öncesi eğitim öğretmenlerinin müzik merkezi düzenleme durumları ile müzik etkinliklerine ilişkin görüşleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

*Onay, E. (2024). *Okul öncesi kaynaştırma sınıflarında müzik etkinliklerinin kullanım durumu ve çocukların kavram gelişimleri ile akran kabullerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ.

*Öcal, F. (2024). *Okul öncesi dönemde Orff-Schulwerk temelli online müzik eğitimi üzerine görüşler ve uygulama önerileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Çanakkale.

*Özbey, E. (2010). *Okul öncesi 6 yaş grubu çocuklarının öğrenme performanslarının artırılmasında müzik eğitiminin bilişsel süreçlerde etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

*Özel, S. Y. (2017). *Okul öncesi öğrencilerinin müziksel becerileri ve uygulanan müzik eğitim-öğretiminin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

*Özer, E. (2021). *Okul öncesi öğretmenlerinin orff müzik metodunu gelişimsel bir yaklaşım olarak kullanma düzeylerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Üsküdar Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Özgürsoy, A. (2019). *Anaokullarında görev yapan okul öncesi öğretmenleri ile müzik öğretmenlerinin çocuk şarkıları seçme kriterleri konusunda görüşlerinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Özkeleş, D. N. (2023). *5E öğrenme modeline dayalı oyun temelli müzik etkinliklerinin okul öncesi dönemdeki çocukların sosyal becerilerine etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.

*Özlü Gül, M. B. (2024). *Okul öncesi eğitiminde çocuk edebiyatının elementer müzik ve hareket pedagojisi bağlamında incelenmesi ve bir içerik önerisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu.

*Öztürk, E. (2020). *Müzik eğitiminin okul öncesi çocuklarının sosyal değerler ve sosyal becerilerine etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Rudvan, R. (2023). *Okul öncesi eğitimde müzik etkinliklerinin geliştirilmesine yönelik bir eylem araştırması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

*Sonakın, S. (2022). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik öğretimine yönelik özyeterliklerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

*Taşlık, B. N. (2019). *Okul öncesi çocuklarının müzik etkinlikleri sonucunda sosyal gelişimleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

*Türkan, C. (2020). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik dersine ilişkin hizmet içi eğitim ihtiyaçlarının belirlenmesi (Gaziantep ili örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

*Türkkaş, M. (2020). *Okul öncesi dönem için yaratıcı müzik etkinlikleri tasarımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

*Uzun, N. B. (2024). *Yaratıcı dramaya dayalı müzik etkinliklerinin okul öncesi 5-6 yaş grubu çocukların duygusal zekâlarına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

*Vapur, H. (2022). *Okul öncesi ve sınıf öğretmenlerinin müzik okuryazarlık düzeylerinin karşılaştırmalı incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

*Yaşar, A. (2021). *Okul öncesi müzik eğitimi bağlamında model bir çocuk şarkısı besteleme çalışması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

*Yılanlı, B. (2022). *Müzik entegrasyonlu fonolojik farkındalık programının okul öncesi koklear implant kullanıcıları üzerindeki etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

*Yılmaz, İ. S. (2023). *Okul öncesi eğitimde çocukların müzik kavramına ilişkin metaforik algıları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

*Zeybekoğlu Kara, Y. (2022). *Okul öncesi müzik eğitiminde orff-schulwerk yaklaşımıyla farklı materyallerin kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

EXTENDED ABSTRACT

Music in preschool education is a remarkable and essential field for educators and researchers. It is a powerful tool that significantly contributes to the cognitive, language, motor, and social-emotional development of preschool chucation and its effects on child development have been the focus of many studies. However, there appears to be a lack of research that outlines the trends of existing studies. This research aims to explore the trends in postgraduate theses that examine the significance of music in preschool education, and to highlight its key role in children's development. In this context, it systematically analyzes theses on music in preschool education published in Turkey from 2010 to 2024, revealing current trends. The results of this research are intended to provide valuable contributions to educators and researchers.

In preschool education programs, music education contributes multifacetedly to children's cognitive, language, social-emotional, and motor development areas. Music is an important tool

that develops children's sensory perceptions, helps them gain self-confidence and self-esteem, and contributes to their listening and understanding capacities. Musical intelligence developed at an early age helps the child become a good listener, develop cognitive skills, and acquire basic social skills. Activities such as singing, dancing, and keeping rhythm enrich the curriculum and allow children to express themselves. The interaction of culture and music enables children to learn about their social environment and culture through melodies and rhythms. Music education should be designed and presented to the developmental levels of children in preschool education programs. Positive developments are observed in children's artistic and academic lives thanks to the quality of musical experiences.

In the study, document analysis was conducted to determine the trend of postgraduate theses on music in the field of preschool education. In the document analysis, the publication year of the theses, author and supervisor genders, regions and institutes where the theses were published, research methods and designs, data collection tools used, number of problems, conclusions, and recommendations were examined to determine the trend of postgraduate theses. According to the findings, it was determined that the year range in which the most theses were published was 2021-2022. It was determined that there were more female authors than male authors. It is seen that the number of female academicians is higher than the number of male counsellors. It is seen that postgraduate theses are primarily conducted in Central Anatolia and the Marmara Region. When the postgraduate theses according to the institutes were examined, it was determined that the theses made in the Institute of Educational Sciences were more. It was determined that the quantitative research method was mostly preferred in postgraduate theses. It is seen that the most preferred research design is survey design, and the least preferred research design is action research. Researchers mostly preferred scales as data collection tools in postgraduate theses. It is seen that the number of problems is concentrated in the range of 6-10, the number of results in the range of 6-10, and the number of suggestions is in the range of 6-10.

Beyond being an academic discipline, music education is a fundamental element of child development that enhances creativity, communication, and cooperation. Through music, children develop fine and gross motor skills by playing instruments and engaging in rhythm-based activities. Exposure to diverse musical genres fosters an appreciation of different cultural perspectives and traditions, contributing to a well-rounded educational experience. Research has shown that early

music education improves memory, problem-solving skills, and emotional regulation, all of which are crucial for lifelong learning.

Furthermore, music in preschool education creates a fun and engaging learning environment, making it easier for children to retain new information. Singing songs related to different subjects, such as numbers, colors, and nature, reinforces learning in an enjoyable way. The integration of music into daily routines also helps in transitioning between activities, maintaining classroom discipline, and creating a positive atmosphere in the learning space.

This research has a guiding quality for future researchers by revealing the trends of theses on music in preschool education conducted between 2010 and 2024. By taking into account the trends of theses on music in preschool education, researchers are guided for future research in the field of music in the literature. Future studies can focus on experimental and longitudinal research designs to explore the long-term impact of music education on various aspects of child development. Additionally, comparative studies between different educational systems and cultures can provide a broader perspective on the role of music in early childhood education. By prioritizing music education, educators and policymakers can contribute to the holistic development of young children, ensuring that they receive the cognitive, social, and emotional benefits that music has to offer. It is essential to support music educators with the necessary resources and training to ensure the effective implementation of music programs in preschool settings

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 01.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1649259
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MÛSİKÎ-DİL İLİŞKİSİ ÇERÇEVESİNDE DİZEMSEL YAPILARIN MUKÂYESESİ

ÇUBUKCU, Gamze.[1], ÇUBUKCU, Mustafa Süha[2]

ÖZ

Mûsikî ve dil insanlığın kullandığı en etkili ve karmaşık iletişim sistemleri arasında yer alır. Dünya üzerindeki her kültürün kendine özgü bir dili ve mûsikî geleneği bulunmaktadır. Kültüre ait bu iki unsur her ne kadar temel bilişsel ve yapısal özelliklere sahip olsalar da sözdizimsel yapıları ve işlevsel sorumlulukları bakımından kayda değer farklılıklar gösterir. Bu paralellikleri ve farklılıkları anlamak, insan bilişinin özüne ve yapısal iletişim sistemlerini düzenleyen temel kurallara dair önemli içgörüler sağlar. Bilişsel sistemler olarak mûsikî ve dile karşılaştırmalı yaklaşımlar son zamanlarda artmasına rağmen bu ilişkinin temel doğası hakkında genel bir fikir birliğine ulaşılamamıştır. Yine de mûsikî-dil çalışmaları fen bilimleri ve beşerî bilimler arasındaki mevcut uçurumu kapatmanın ve zihnin sesten anlam çıkarmak için kullandığı mekanizmaları incelemenin güçlü bir yolunu sunması açısından önemli görülmüştür. Bu eksende bilişsel ve

[1] Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, Yabancı Diller Ana Bilim Dalı, gamzeecubukcu@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-1561-0525.
[2] Öğretim Görevlisi Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı, suhacubukcu@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-0381-3042.

sinirsel sistemler olarak yakından ilişkili bulunan mûsikî-dil olguları çerçevesinde dizemsel yapıların incelenmesinin hedeflendiği çalışmamızda öncelik mûsikî-dil ilişkisi üzerine ulusal ve uluslararası düzeyde gerçekleştirilen çalışmaların sistematik tarama ve analizine yer verilmiştir. Dilbilim, müzik teorisi, bilişsel bilim ve sinirbilim perspektiflerini bir araya getiren disiplinler arası bir metodolojinin kullanıldığı bu araştırmada müzik ve dil arasındaki paralellikler ve farklılıklar incelenmiş ve yapılan çalışmaların temel düzeyde dilbilimsel ve müzikal sözdizimi arasında kayda değer farklılıklar olduğunu gösterdiğini, fakat bu farklılıkların iki alandaki sözdizimi arasındaki biçimsel esnekliklerin fark edilip incelenmesi gerektiğini öne çıkardığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mûsikî, dil, fonetik, dizemsellik, hiyerarşik yapı.

COMPARISON OF SYNTACTICAL STRUCTURES WITHIN THE CONTEXT OF THE MUSIC-LANGUAGE RELATIONSHIP

ABSTRACT

Music and language are among the most effective and complex communication systems used by humanity. Every culture in the world has its own unique languages and musical traditions. Although these two parts of human culture share basic cognitive and structural features, they differ significantly in their syntactic structure and functional responsibilities. Although comparative approaches to music and language as cognitive systems have increased recently, a general consensus on the basic nature of this relationship has not been reached. Nevertheless, music-language studies have been seen as important in that they provide a powerful way to bridge the existing gap between the sciences and the humanities and to examine the mechanisms that the mind uses to make sense of sound. In our study, which aims to examine rhythmic structures within the framework of musical-language phenomena, which are closely related as cognitive and neural systems, priority has been given to the systematic review and analysis of national and international studies on the music-language relationship. Using an interdisciplinary methodology that brings together the perspectives of linguistics, music theory, cognitive science and neuroscience, this research examines the parallels and differences between music and language and finds that studies have shown that there are significant differences between linguistic and musical syntax at a basic

level, but that these differences highlight the need to recognise and examine the formal flexibilities between syntax in the two domains.

Keywords: Music, language, phonetics, syntax, hierarchical structure.

GİRİŞ

Mûsikî kelimesinin etimolojisi, müzik ve dil arasındaki tarihsel ve felsefi bağlantıya, özellikle de dilbilimsel temellerine dair aydınlatıcı bir bakış açısı sunmaktadır. Yunanca "peri" ya da "ilham perisi" anlamına gelen "mousa" kelimesinden türeyen "mûsikî" kelimesi, -ike ya da -ika ekleriyle evrilmiş ve "perilerin konuştuğu dil" anlamını kazanmıştır (Tanrıkorur, 2014: 13). Antik Yunan dönemindeki (MÖ VIII. yy.- MÖ VI. yy.) kullanımından türeyen bu kelimedeki dilsel değişim, müziğin dile benzer sistematik, kurallara dayalı bir çerçeve olarak erken bir dönemde kabul edildiğini göstermektedir. Bu sistemliliğin temelleri ise Pythagoras'in (MÖ 570 – MÖ 495) mûsikîyi ilk defa matematiksel bir sistem olarak ele alıdığı ve evrensel bir düzenin yansıması olarak atfettiği dönemlerde atılmıştır (Çötok vd., 2024).

Mûsikî ve dil arasındaki bağlantının incelenmesi, her iki alanın da temel bilişsel ve yapısal özelliklere sahip olması nedeniyle, tarihsel olarak çok disiplinli bir araştırma konusu olmuştur. Bu çalışma, dilbilim, müzik teorisi, bilişsel bilim ve sinirbilim perspektiflerini bir araya getiren disiplinler arası bir metodoloji kullanarak müzik ve dil arasındaki paralellikleri ve farklılıkları incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel odak noktalarından biri, her iki sistemin sözdizimsel düzenlemesi, yani insan beynindeki hiyerarşik yapıların oluşumu ve işlenmesidir.

Sözdizimsel bir perspektiften bakıldığında hem müzik hem de dil, ister kelimeler ve cümleler ister tonal ve ritmik çerçeveler aracılığıyla olsun, anlamı iletmek için hiyerarşik düzene bağlıdır. Dilbilimsel sözdizimi gramatik ilişkileri düzenlerken, müzikal sözdizimi armonik ilerlemeleri ve ritmik öngörüleri etkileyerek derin bilişsel benzerliklere işaret eder. Bir terim olarak mûsikînin tarihsel gelişimi, çağdaş bilişsel bilim tarafından beyin köklerinin keşfedilmesinden önce, bu ortak ilkelerin içsel bir kavrayışına işaret eder.

Disiplinlerarası bir yaklaşımla mûsikî ve dil arasındaki benzerlik ve farklılıkların incelenmesi, bu araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır. En büyük birliktelikleri ses kullanımından doğan mûsikî ve dil önemli oranda beyinde aynı şekilde konumlanmakta ve işlem görmektedir. Yapısal anlamda çok katmanlı ve hiyerarşik olan mûsikî ve dil ses girdisi olarak Gestalt algısına tabidir

yani insan beyni, bunları tek tek bileşenler olarak değil, bütünsel kalıplar halinde algılar (Önal, 2012: 7). Müzik ve dil, geleneksel olarak farklı zihinsel süreçler olarak değerlendirilmiştir. Bu ayrım, eskiden konuşmanın beynin sol yarımküresinde, müziğin ise sağ yarımkürede işlendiği yönündeki teorilerle ilişkilendirilmiştir (Jäncke, 2012: 123). Bu görüş, son yıllarda modern beyin görüntüleme tekniklerinin ortaya çıkması ve beyin fonksiyonlarını araştırmak için nörofizyolojik ölçümlerin gelişmesi ile birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler beraberinde mûsikî ve konuşmanın sinirsel ve psikolojik temelleri üzerine yenilikçi bir bakış getirmiştir ve çalışmalar bu yönde şekillenmiştir. Bu çalışma, dilbilim, müzik teorisi ve sinirbilim kavramlarını kullanarak müzik ve dilin ortak bir sözdizimsel çerçeveye sahip olup olmadığını veya ayrı ama paralel sistemler olarak işleyip işlemediğini araştırmaktadır. Bu ilişkiyi irdelemek, sözdizimine dair daha kapsamlı bir kavrayışa sahip olmamızı sağlar ve insan beyninde iletişimin yapılandırılmasını düzenleyen temel süreçleri açıklığa kavuşturur.

Araştırmanın Amacı

Son zamanlarda görülen karşılaştırmalı yaklaşımlar, çeşitli temsil düzeylerinde mûsikî ve dil sözdizimini araştırmaktadır. Özellikle, müzikal sözdizimi, dar anlamda sözdizimi ve dilin fonolojik sözdizimi ile karşılaştırılır. Mûsikî ve dil sözdizimi arasında doğrudan birebir karşılaştırma yapmak, özellikle bilişsel sinirbilim ve teorik çerçeveler üzerinden değerlendirildiğinde kavramsal bir zorluk teşkil etmektedir. Farklı çözümleyici düzeylerde gözlemlenen önemli benzerlikler, dil ve müzik arasında olası yapısal ve bilişsel paralelliklerin varlığına işaret etmektedir. Buna karşılık, müzikal sözdiziminin dil sözdiziminin bilinen ilkeleriyle tam olarak örtüşmediğini düşündüren kayda değer farklılıklar da mevcuttur. Bu uyumsuzluk hem ortak niteliklerini hem de farklı yapısal ve işlevsel niteliklerini dikkate alarak, iki alan arasındaki etkileşimi analiz etmek için daha rafine bir yaklaşımın gerekliliğini vurgulamaktadır. Müzikal sözdizimsel yapılar, dilbilimsel sözdizimi gibi başlı hiyerarşilerdir yani, çoğu ögenin içinde bir öğe, o yapının başı olarak belirlenir (Jackendoff, 2009: 200) ancak "kategorik olmayan ayrıntılı ilişkileri" (Lerdahl, 2013: 262) temsil eder, bu da hiyerarşik yapı oluşturma ilkelerinin farklı olabileceği anlamına gelir. Üstelik müzikal sözdizimi, müzikal anlamın yapısından yani duygudan tamamen ayrılamaz. Bazı araştırmacıların (Patel, 2008: 240) öne sürdüğü gibi, mûsikî ve dil sözdiziminin her alanda tamamen farklı olan anlamlarından ayrı olamayacağı göz önüne alındığında, yapılarını yöneten ilkeler aynı olamaz. Bu

minvalde, keşfedici ilişkisel alan yazın tarama çalışmasında aşağıda verilen araştırma sorularına cevap bulunması amaçlanmıştır:

i. Mûsikî ve dil disiplinleri arasında etkileşimin boyutları nelerdir?

ii. Mûsikî ve dil hangi noktalarda dizemsel benzerlik ve farklılık göstermektedir?

Bu çalışmanın genel amacı ise disiplinlerarası bir yaklaşımla, mûsikî ve dil arasındaki benzerlik ve farklılıkların neler olduğunun geniş bir alanyazın taraması ile sunulması ve dizemsellik çatısı altında toplanarak aktarılmasıdır. Bununla birlikte ilgili çalışma yalnızca ulusal ve uluslararası alanyazında bulunan 2000 yılı sonrası akademik çalışmalar ve bunların bulguları ile sınırlandırılmış, deneysel ve gözlemsel araştırma-uygulama yöntemleri kullanılmamıştır.

Araştırmanın Önemi

Özellikle Dilbilim, Müzikoloji ve Psikoloji disiplinlerini besleyen dil, beyin ve mûsikî ilişkisi üzerine uluslararası alanyazında çok sayıda öncül kuramsal ve deneysel çalışmalar bulunmaktayken, ulusal alanyazında bu ilişkiyi inceleyen oldukça az sayıda araştırma tespit edilmiştir (Zeren, 1997; Önal, 2012; Göktepe, 2013). Bununla birlikte çalışmalar daha çok bilişsel kıyaslamalar üzerinde durmuş üretici dilbilimsel mûsikî ve dil ilişkisi kapsamlı bir biçimde ele alınmamıştır. Disiplinlerarası taşıdığı önemin yanı sıra insan hayatında oynadığı rol itibari ile de incelenmeye değer bir alan olan mûsikî-dil ilişkisi üzerine hâlâ yanıt bekleyen sorular vardır. Aynı zamanda, Patel (2008)'e göre mûsikî-dil çalışmaları fen bilimleri ve beşerî bilimler arasındaki mevcut uçurumu kapatmanın yollarını da sunması açısından önem arz etmektedir. Müzik ve dil arasındaki bağlantının incelenmesi, fen bilimleri ve beşerî bilimlerin önemli bir noktada birleşmesi için ortam sağlamakta ve alışılagelmiş disiplinler arası sınırları aşan etkileşimlerin, her iki alanın da bağımsız olarak ulaşamayacağı yeni kavramlar ve içgörüler ortaya çıkarabileceğini göstermektedir (Patel, 2008: 417).

KURAMSAL ÇERÇEVE

Geleneksel olarak, müzik ve dil, her biri ayrı bilişsel ve sinirsel mekanizmalar tarafından yönetilen, farklı ruhbilimsel alanlar olarak kabul edilmiştir. Bu ayrım, konuşma işlevlerinin ağırlıklı olarak sol yarımkürede yerleştiğini, müzik işlemenin ise öncelikli olarak sağ yarımküre ile ilişkilendirildiğini konumlandıran daha önceki beyin lateralizasyonu teorilerine dayanmaktadır (Jäncke, 2012: 123). Beyin laterizasyonu teorisine göre, sağ yarım küre uzamsal ve duygusal bilgileri işlerken, sol yarım küre dili işlemektedir (Wang vd., 2023). Ancak, modern

nörogörüntüleme tekniklerinin ortaya çıkması ve beyin işlevini araştırmak için nörofizyolojik metodolojilerdeki ilerlemelerle birlikte, bu uzun süredir devam eden ikilik giderek daha fazla sorgulanmaya başlanmıştır. Ortaya çıkan araştırmalar, dil ve müziğin altında yatan sinir ağlarının daha önce varsayıldığından daha fazla birbirine bağlı ve örtüşen olduğunu, bu da ikisi arasında daha dinamik ve bütünleştirici bir ilişki olduğunu göstermektedir. Bu gelişmeler, müzik ve konuşmanın paylaşılan bilişsel ve sinirsel temellerinin daha derin bir şekilde anlaşılmasına yol açarak, ilgili sözdizimsel, anlamsal ve sesbilimsel yapılarına ilişkin yeni bakış açıları sağlamıştır. Bu bölüm, bilişsel sinirbilim, psikolinguistik ve müzik bilişinden gelen bakış açılarını birleştirerek dil ve müzik araştırmaları arasındaki boşluğu kapatmaya çalışan çeşitli teorik çerçeveleri inceler. Son deneysel bulguları ve kavramsal modelleri sentezleyerek, müzik ve dil arasındaki ilişkiye dair daha kapsamlı bir bakış açısı sunmayı ve bu iki sistemin insan bilişinin daha geniş manzarası içinde nasıl etkileşime girdiğine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Ortaklık alanları açısından mûsikî ve dilin doğrudan çalışıldığı en eski çalışmalardan biri olan "Language and Music: Areas for Cooperation" adlı çalışmasında Bright (1963), şarkı söylemedeki karşılıklı etkileri, yapısal benzerlikleri, dilbilim ve müzikoloji arasındaki iş birliğini oluşturmaları noktalarında bu iki disiplini ele almıştır. Bright (1963)'e göre mûsikî ve dil arasındaki karşılıklı etki, tüm kültürlerin zaman zaman her iki sistem için aynı anda araç olarak tek bir fiziksel ses dizisi kullanımından kaynaklanmaktadır. Bu, insanların bazen dillerini şarkıda kullandığını ve bundan evrensel bir kelime ve mûsikî birlikteliği ortaya çıkardığı anlamına gelmektedir. Mûsikî ve dil arasındaki bir diğer etkileşim türü olarak ifade edilen dilin mûsikî üzerindeki etkisi şarkı bağlamında gerçekleşip enstrümantal müziğin tarzını da etkilemektedir. Burada ifade edilmek istenen şey sözlü dilin hangi özelliklerinin melodik stili belirleyebileceğidir. Diller; tiz ve alçak hecelerin düzenli kalıplarını, yüksek ve yumuşak heceleri, uzun ve kısa heceleri gösterir ve farklı diller bu faktörlere farklı vurgular vermektedir. Müziğin temel öğelerinden olan perde, dinamik ve süre unsurlarını içeren kalıplar konuşma dilinin özelliklerinin müzikal kalıpların koşullandırılmasında rol oynadığı bazı kültürlerin olabileceği fikrine sebep olmaktadır.

Jackendoff (2009) mûsikî ve dil arasındaki paralel olan ve olmayan noktaları bilişsel alanlara da vurgu yaparak açıkladığı çalışmasında önemli temel kıyaslama sorularını cevaplandırmaktadır. Mûsikî ve dil, önemli sayıda genel özelliği ve metrik yapı olarak adlandırılan ayrıntılı bir biçimsel özelliği ve bazı beyin bölgelerini paylaşırlar. Bununla birlikte, paylaştıkları şeylerin çoğunun onları diğer bilişsel alanlardan ayıran özellikle yakın bir ilişkiye işaret etmediği çalışmanın sonuçları

arasındadır. Özyineleme, bellek kullanımı, öğrenme ihtiyacı ve sosyal bağlam gibi genel özellikler bu paylaşım alanındadır. Dil ve mûsikî işitsel-vokal yetilerle aktarılsa da, bu durum biçimsel yapılarıyla doğrudan bir bağlantı taşımamaktadır. Bu, özellikle dilin standart biçimsel özelliklerinin çoğunu koruyan alternatif işaretli yetilerle vurgulanmaktadır. Özetle, mûsikî ve dil ritmik yapıları, perde kullanımları, "anlamları" (önermeye karşı duyuşsal) ve hiyerarşik yapılarının biçimi ve işlevi açısından büyük ölçüde farklılık gösterir. Jackendoff (2009) elde ettiği sonuçlar neticesinde çağdaş insan beyni ve evrimsel köklerinde mûsikî ve dil etkileşimi üzerine yorumlamalarda bulunurken keskin olmamak gerektiği kanısına varmıştır. Bağlantılar kurma çabası devam etmeli fakat bu konuda dikkatli olunmalıdır. Bu noktada Patel (2008)'in de benzer bir varsayımı olan bardağın dolu kısmına odaklanma gereğinin altını çizmektedir. Bu iki disiplin arası bağlantılar spekülasyonlardan çok daha fazlasına dayandırılarak yapılmalıdır.

Dil, mûsikî ve beyin etkileşimi üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan birine imza atan Patel (2008), "Music, Language and the Brain" adlı ödüllü kitabında dil ve müziğin bilişsel ve sinirsel tabanda sahip olduğu benzerlikleri çalışmak isteyen araştırmacılara geniş bir çerçeve sunmuştur. Mûsikî-dil ilişkileri, birçok farklı disiplinde önemli bir araştırma konusu olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada; ses öğeleri, perde ve tını, melodi, dizim, anlam ve evrim başlıkları altında farklı perspektiflerden yaklaşılmış ve her bölüm, ilgili bilimsel araştırma alanlarına derinlemesine katkılar sağlamıştır. Bu anlamda hem birbirine bağlılık hem de farklılıkların olabildiğince irdelendiği bu kitap mûsikî ve dilbilimsel biliş çalışmalarını desteklemektedir. Kitap, müzikal ve dilbilimsel algının iç içe geçen süreçlerini keşfetme çabasıyla müzik bilişi, dilbilim ve nöropsikoloji alanındaki son araştırmalara başarılı bir şekilde derinlemesine bir arka plan sağlamaktadır. Çalışmanın bulguları bölüm bazında aşağıdaki gibi özetlenmiştir:

i. Ses Öğeleri: Dilbilimsel ve müzikal ses sistemleri, mûsikî-dil ilişkilerinin incelenmesinde ortak bir temayı göstermektedir. Perde kullanımının müzikte gerçekleşmesinin dilde olmaması ve müzikte nadiren görülen konuşmanın tını organizasyonu açısından bakıldığında yüzeysel bir farklılık oluşmaktadır. Fakat yine de bu farklılıkların altında bilişsel ve sinirsel işleme açısından derin bağlantıların var olduğunun altı çizilmiştir. En önemlisi, her iki alanda da zihin, algısal olarak ayrı bir sistem yaratmak için sesin belirli bir yönüyle (müzikte perde ve konuşmada tını) etkileşime girer. Bu ayrıksallaştırmaya sebep olan şey işitsel algı değildir. Örneğin, dilbilimsel ve müzikal diziler, kulağa sürekli genlik varyasyonları sunar, ancak ses yüksekliği, ayrık kategoriler açısından algılanmaz. Bunun yerine, müzikal perdenin ve dilsel tınısının algısal ayrıklaştırılması, kategori içi

sonik varyasyonu ses kategorisindeki bir değişikliği gösteren farklılıklardan ayırmak için inşa edilmiş güçlü bir bilişsel sistemin aktivitesini yansıtır. Mûsikî ve konuşma, ses kategorisi oluşumu için kullanılan birincil akustik özellik bakımından farklılık gösterse de iki alanda öğrenilmiş ses kategorilerini yaratan ve sürdüren mekanizmaların önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Bu örtüşme, insanın iletişimsel gelişimi açısından pratik ve teorik sezdirimlere sebep olmaktadır.

ii. Perde ve Tını: Konuşma ve müzik, sesin sistematik zamansal, vurgusal ve deyimsel örüntüsünü içerir. Yani her ikisi de ritmiktir ve ritimleri önemli benzerlik ve farklılıklar gösterir. Bu benzerliklerden biri gruplama yapısıdır: Her iki alanda da öğeler (tonlar ve kelimeler gibi), kalıplar gibi daha yüksek seviyeli birimler halinde gruplanır. Ana farklardan biri de mûsikî ritminde yaygın olan ancak konuşma ritminde eksik olan zamansal dönemselliktir. Konuşmanın periyodik zamansal yapıya sahip olduğu fikri, erken araştırmaların çoğunu konuşma ritmine yönlendirmiş ve bugün de devam eden ritmik dil tipolojisinin temelini oluşturmuştur (vurgu zamanlı ve hece zamanlı diller). Ancak konuşmadaki eşzamanlılık kavramı deneysel olarak desteklenmemektedir. Son zamanlarda konuşma ritmine yönelik bu görüş ünlülerin, ünsüzlerin ve hecelerin zamansal örüntülenişinde dillerin nasıl farklılaştığına dayanan daha zengin bir konuşma ritmi kavramına doğru ilerlemektedir. Dilsel ritmin, mûsikî örneğinden farklı olarak, bir organizasyon prensibi değil, çeşitli etkileşimli fonolojik fenomenlerin ürünü olması bu fikri desteklemektedir. Özetle, konuşma ve mûsikî arasındaki "periyodiklik bağını" kırmak, alanlar arasında ilgi çekici ritmik ilişkiler bulma şansını azaltmıştır.

iii. Melodi: Melodi incelemeleri sonucunda, iki alanın melodik sistemleri arasındaki önemli farklılıklara rağmen (perde aralığı kategorilerinin kullanımı, düzenli bir vuruş ve müzikal melodilerde ton merkezi gibi), müzikal ve dilsel melodi arasında yapı ve işleme açısından çok sayıda ortak nokta olduğunu görülmüştür. Örneğin, bir bestecinin ana dilindeki perde örüntü istatistikleri, onun enstrümantal müziğine yansıtılabilir. Dahası, nöropsikolojik araştırmalar, konuşma ve müzikteki melodik çizgilerin beyinde örtüşen bir şekilde işlenebileceğini göstermektedir. Bu ve diğer bulgular, müzikal ve sözlü melodinin aslında genel olarak inanıldığından daha yakından ilişkili olduğunu öne sürüp bu iki tür melodi arasındaki ilişkilere dair anlayışımızı geliştirmeyi amaçlayan daha fazla araştırmaya davet etmektedir.

iv. Dizim: Bu araştırma, müzikal ve dilbilimsel sözdiziminin farklı ve alana özgü sözdizimsel temsillere sahip olmasına rağmen, sözdizimsel işleme sırasında bu temsilleri etkinleştirmeye ve bütünleştirmeye hizmet eden sinir kaynaklarında örtüşme olduğunu göstermektedir [“the shared

syntactic integration resource hypothesis" (SSIRH)]. Yani, her iki alan da dizimsel sunumları bir araya getirirken aynı sinirsel kaynakları kullanmaktadır.

v. Anlam: Dilbilimsel ve müzikal anlam ilk bakışta kıyaslanamaz gibi görülse de "anlam", semantik referanslar ve tahminlerle sınırlandırıldığında, az da olsa bir ortaklık bulunduğu düşünülmüştür. Burada benimsenen yaklaşım, Nattiez (1990)'ın mûsikî üzerine yapılmış bir göstergebilimsel araştırmasından esinlenilerek daha geniş bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bu görüşe göre anlam, bir nesnenin / olayın algılanması, akla bir nesne ya da olay algılandığında, akla kendisinden başka bir şey getiriyorsa anlam ortaya çıkar. Bu tanım, müziğin anlamlı olabileceği yolların çeşitliliği hakkında sistematik düşünmeyi teşvik etmektedir ve bu da müzikal ve dilsel anlamın ne kadar benzer veya farklı olduğu tartışmasına şekil verebilir. Bu perspektiften bakıldığında, etki alanları arası araştırma için duyguların ifade edilmesi ve değerlendirilmesi, dilbilimsel veya müzikal bir söylemi tutarlı kılan bilişsel ilişkiler ve şarkıdaki dilsel ve müzikal anlamın kombinasyonu gibi pek çok ilgi çekici konu ön plana çıkmaktadır. Mûsikî ve dil üzerine yapılan karşılaştırmalı araştırma, zihnimizin yapılandırılmış akustik dizilerden anlam çıkarma yollarının çeşitliliğini aydınlatmaya yardımcı olabilir.

vi. Evrim: İnsan vücudunun ve beyninin mûsikî için doğal bir seçilimle şekillenip şekillenmediği yoğun bir tartışma konusudur. Bu çalışmada dil mûsikîye karşıt bir karakter olarak ele alınmıştır. Dil söz konusu olduğunda, insanların bu yetenek için doğrudan doğal seçilim tarafından şekillendirilmediğine dair sıfır hipotezini reddetmek için yeterli kanıt var gibi görünmekte iken mûsikî ele alındığında yeterli oranda kanıt saptanmamıştır. İnsanların müzikal yetenekler kazanmak için evrim tarafından özel olarak şekillendirilip şekillendirilmediğini ele almak için daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır.

Müzik, Dil ve Beyin kitabında bir dizi açıdan değerlendirilen mûsikî-dil ilişkisi, bazıları paylaşılan, bazıları paylaşılmayan alt süreçlerin karmaşık kümeleri olarak görülmelidir. Birçok noktada bu ikili arasındaki bağ çok açık değilmiş gibi görülse de bulunmakta ve irdelendikçe de derinleşmektedir. Bu ilişkiler ağını hem benzerliklere hem de farklılıklara gereken dikkat ile keşfetmek, zihnin karmaşık iletişim yeteneklerini temel bilişsel süreçlerden nasıl bir araya getirdiğine dair anlayışımızı geliştirebilir.

Patel (2008), kitabında temel mesajını iki ifade ile özetlemiştir:

1. "Bilişsel ve sinirsel sistemler olarak müzik ve dil yakından ilişkilidir."

2. "Müzik ve dili karşılaştırmak, zihnin sesten anlam çıkarmak için kullandığı mekanizmaları incelemenin güçlü bir yolunu sunar."

"Müzik bir dil midir?" sorusu ile mûsikî-dil ilişkisi üzerinde duran Clark (1982), çalışmasında mûsikînin bir çeşit dil olduğu kanısını destekleyen dört benzer yaklaşımı incelemiştir. Dilin tanımı üzerine farklı varsayımlar sunan bu yaklaşımlar varsayımlarının anlamlılık kriterlerini karşılayan bir mûsikî vizyonu paylaşmaktadır. Mûsikînin bir dil olduğu iddiası müzikal anlatım bağlamında karşımıza çıkmakta ve biçimsel bir yapı olarak müziğin değerlendirilmesine anlamsal ve göstergebilimsel yaklaşımlarla değerlendirilmektedir. Bu yaklaşımlardan ilki sanatı bir ifade biçimi olarak değerlendirmekle birlikte bunu destekleyen düşünürler arasında en yaygın ve mantıksal açıklamalarda bulunan R. G. Collingwood (1958) tarafından biçimlendirilmiştir. Dışavurumsal ve imgesel olma özelliklerine sahip sanatın bir dil olduğu konusunda Collingwood (1958) çok açık ve net bir tutum sergileyerek hayal gücünün eserlerinin dünyayla olan ilişkimizin karmaşıklığını ve şeklini kavramamızı sağlamak için bizimle kelimelerle veya sesle, hareketle veya resimsel imgeyle konuştuğunu ve hayal gücünün bu işleyişiyle birlikte işlevi yaratıcı bir şekilde duyguyu ifade etmek olan dilin aktive olduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşıma göre mûsikî bir dil sistemidir, ancak her biri kendine özgü farklı bir duygu türü ifade ettiği için konuşmadan farklıdır. İkinci yaklaşımsa mûsikîyi bir çeşit semboller düzeni veya gösterge bilimsel bir sistem olarak değerlendirenler tarafından ortaya atılmıştır. Müzikal anlamla ilgili ifadelerin inşası ve yorumlanması için bir paradigma olarak "bir kelimenin anlamını" çevreleyen karmaşık ve zor kavramsal bağın bir kısmını almaktan kaynaklanır. Bu yaklaşım davranışsal anlam kavramını Saussurean bir gösterge kavramına dahil etmeye çalışan Wilson Coker (1972) tarafından geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, müzikal anlamların araştırılmasına ve yoğun bir sistemde, ayrık ve anlamsal yorumu destekleyecek şekilde farklılaştırılmış veya ayrık ve anlamsal yorumu destekleyecek bir sözdizimi formüle etme girişimlerine yol açmıştır. Coker (1972) müziğin cümlelerin yaptığı gibi anlamını bize sunduğunu yani müziğin anlamı ve anlam ileticiliği olduğunu ifade etmektedir. Üçüncü yaklaşım dil-mûsikî ilişkisini daha formal bir çerçeveden açıklamaya çalışan Nelson Goodman (1976) tarafından ileri sürülmüştür. Mûsikî ve dil kurallı formal sistemlerdir. Chomsky (1979: 32) de iletişimsel sembol sistemi olma açısından müziğin dilden farklı olmadığını savunmuştur:

"Müziğin, matematiğin veya arıların iletişim sisteminin veya maymun çağrılarının sisteminin bir dil olup olmadığını belirlemek için, öncelikle neyin dil olarak sayıldığını öğrenmemiz gerekir. Dil

ile insan dili kastediliyorsa, yanıt tüm bu durumlarda olumsuz olacaktır. Dil ile sembolik sistemi veya iletişim sistemini kastediyorsak, bu örneklerin tümü ve diğer birçok sistem de dil olacaktır."

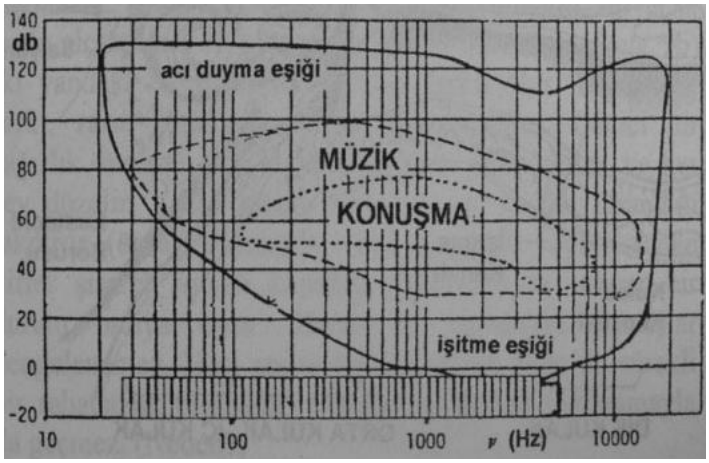
Bu yaklaşımlar arasında en güçlü ve mantıklı olarak kabul edilen dördüncü yaklaşım müzikal ifadeler ile müziğin temsil ettiği kabul edilen şeyler arasındaki doğal benzerlikleri vurgular. Bu görüşe benzer bir konuyu ele alan Robinson (1981) dramatik müziğin ve program müziğinin, bizim gerçekleşmekte olan dramayı veya hikâyeyi anlamamız olmadan tutarlı bütünler olarak anlaşılamayacağını savunarak söz ve mûsikînin birlikteliğinin ancak tutarlı bir bütün oluşturabileceğini söylemiştir. Bir bağlam sunulduğunda müzikal bir parçanın bir düşünce taşıdığını savunan bu görüşe göre sesi ritmik olarak hareket ettiren şeylerin sesleri ve ritmik kalıpları mûsikîye kopyalanabilir.

Türkiye'de yapılan karşılaştırma çalışmalarına baktığımızda karşımıza çıkan en kapsamlı analizlerden birinin Göktepe (2013) tarafından ele alınan "Dil ve Müziğin Karşılaştırılması" olduğunu görmekteyiz. Bu çalışma dil ve mûsikînin içinde var olduğu sistemleri oluşturan birimlerin etkileşim yönünün fazla olması sebebi ile anlaşılamaz olduğunu, bu anlaşılmazlığa bir ışık olmak ve insan hayatındaki önemli yerleri sebebi ile dil ve müziğin karşılaştırılma gereğinin altını çizmiştir. Patel (2008)'in "Dil, Müzik ve Beyin" isimli kitabından esinlenerek Türkçe açıklamalarda bulunulan bu eserde de ses, dizem-tartım-dönemsellik, dizim ve anlam gibi açılardan dil mûsikî ilişkisi değerlendirilmiştir. Dilbilim ve müzikbilim ortaklığının olası katkılarının sesbilim alanındaki zenginleşme ve müzikbilim kavramlarının yeniden sınıflandırılıp daha sağlıklı bir mûsikî eğitim modelinin oluşması ile sonuçlanabileceği ifade edilmiştir.

Mûsikî-dil ilişkisinin ses tabanında detaylandırıldığı bir başka çalışma Önal (2012) tarafından ele alınmıştır. Araştırmacı dili konuşma eylemi mûsikîyi ise konuşma aygıtında üretilen sözsüz ezgi olarak ele almaktadır. Yapılan önde gelen çalışmalara ek olarak "Dilin ve Müziğin Sesleri", "Çocukluk Döneminde Ses, Anlam ve Sosyal İletişim Açısından Müzik ve Dil", "Dilin ve Müziğin Nöral Tabanı", "Öğe Dizilişi Açıdan Müzik ve Dil", "Bellek Açısından Müzik ve Dil" başlıkları altında bu iki önemli yeti üzerine önemli sezdirimlerde bulunulmuştur:

i. Dilin ve Müziğin Sesleri: İki disiplinin en büyük paydaşı olan ses müzikte frekans özelliğiyle ön plana çıkarak sınırlı, belirli sayı ve sabit frekanslarda kullanılırken, dile ait ses ulamları söyleyiş farklılıkları ile ayrışıp frekans tabanlı değildir. Müzikal entonasyonu sağlamak önde gelen mûsikî standartlarından biri olup, bu standartlara uyulmaması müzikal kusurlara sebep olmaktadır. Bir diğer ses bazlı farklılıksa süre değerlerinin müzikte belli kategorilere ayrılmasından

kaynaklanır (örneğin, 4'lük, '8'lik, 16'lık süreler gibi). Frekans ve şiddet özelliklerine bakıldığında müzikte sesin frekans ve gürlük fırsatlarından dile kıyasla daha yüksek oranda faydalandığı görülmektedir. Grafiksel dağılım incelendiğinde ise konuşma seslerinin kapladığı alanın mûsikî seslerinden çok daha az olduğu dikkat çekmektedir (Şekil 1).



Şekil 1. İki Boyutlu Ses Bölgesi Grafiği-Müzik ve Konuşma Sesleri (Zeren, 1997: 101).

Tonal yönü sebebi ile dil-mûsikî bağlamında ele alınan Mandarin gibi ton dillerinde dilsel ritmin müziksel özellikte değil bürünsel nitelikte olup anlam ayırt edicilik ile alakalı olduğu vurgulanmıştır. Kendine has ezgi örüntüsüne sahip bu dillerde temelde 5 farklı yolla anlam iletilir; 1-yüksek, 2-yükselen, 3- düşen, yükselen, 4-keskin düşen, 5- tonsuz (Hilton, 2007).

ii. Çocukluk Döneminde Ses: Doğuştan gelen bir yeti olması ile birlikte dil erken kullanımda iletişimsel amaçların henüz fark edilememesinden ötürü yine müziksel edinim süreci ile paralel hareket edip her iki alanda da temel ve genel seviyede bilgiler edinilip benzerlik oranı diğer öğrenim dönemlerine oranla oldukça yüksektir. Bu dönemde aileler bebekleriyle bürünsel nitelikleri ağır basan bir dille iletişim kurarlar. Çocuk odaklı konuşma, ezgi örüntüsü anlamında; ritmik, vurgulu, tiz ve hayli iniş çıkışlıdır. Bebeklerin dil edinim süreci duyduğu dilin ezgisel edinimi ve farkındalığı ile başlar. Bununla birlikte dile özgü ritmik yapılar da ilk dikkatlerini çeken özellikler arasındadır. Yapılan çalışmalarda erken yenidoğan bebeklerin ilk duyduğu dille benzer ritmik sistemleri paylaşan dilleri ayırt edemediği, farklı ritmik biçimleri ise ayırt ettiği görülmüştür (Nazzi ve Ramus, 2003).

iii. Anlam ve Sosyal İletişim Açısından Mûsikî ve Dil: Müzikal ifadelerin anlamsal karşılığının dilsel göstergelere göre açık olmaması ve uzlaşmaması sebebi ile bu ikiliyi anlam perspektifinden değerlendirmek çok kolay olmamaktadır. Semantik bir sisteme ait olmayan mûsikî ancak

çağrışımsal unsurların kullanımı aracılığıyla anlam taşıyabilir (Peretz ve Zatorre, 2005). Odaklanılan ses biçimlerinin farklı olması anlamsal gönderiminde farklılaşmasına sebep olmakta; müzikte kavramsal içeriğe gönderimin kendi içine doğru olduğu görülmektedir. Üst Dil ve doğal dil kullanımının ortaklığı ile şekillenen mûsikî dili aynı zamanda kendi dışındaki bir bağlamada kavramsal gönderimde bulunarak müzikal simgelere dönülebilir. Buna örnek olarak milli marşlar ve doğum günü şarkısı gibi standartlaşmış ezgiler verilmiştir. Anlam bazında tartışmalı konulardan biri de duygusal çıkarsamanın müzikten doğup doğamayacağı üzerinedir. Kimi araştırmacılar müziğin duygu durum yükleyemeyen fiziksel ses dalgalarından meydana geldiğini savunurken (Jackendoff, 1993) kimi araştırmacılar aynı kültürdeki kişilerin müzikal söyleyişin "sosyal bağ kurma" ile sonuçlanan aynı duygulanımı paylaştıklarını ileri sürmüştür (Cross, 2008).

iv. Dilin ve Müziğin Nöral Tabanı: Mûsikî ve dil beynin farklı bölümlerini kullanan alt modüllerde işlenen sistemlerdir. Ayrı otonom sistemlere sahip olduğu varsayılan bu ikili Patel (2003) tarafından iç içe geçmiş iki alan olarak görülmüştür. Birbirinden kopuk birer zihinsel beceri olmayan mûsikî ve dil temel bileşenleri açısından değerlendirildiğinde benzer bir küme örüntüsüne sahiptir. "Dil sisteminin temel düzlemlerini ya da modüllerini, sesbilim, sözdizim, anlambilim ve kullanımbilim oluşturmaktadır. Müziğin bileşenleri ise şöyle sıralanabilir; frekans (perde), zaman, tını, yoğunluk" Önal (2012). Yapısal bileşenler beynin sol yarıküresinde, anlamsal bileşenler ise sağ yarıküresinde bulunmaktadır.

v. Öğe Dizilişi Açıdan Mûsikî ve dil: Yapı tabanlı (structure based) ve kurallarca yönetilen (rule governed) sistemler olan mûsikî ve dil, diziliş anlamında irdelendiğinde müzikal ifadelerin sıralanışının dile özgü ifadelerden tümce diziminden çok daha katı ve kurallı olduğu görülmüştür.

vi. Bellek Açısından Mûsikî ve dil: Müzikal bütünlerin (gestalt) dilsel bütünlere oranla belleğe kaydedilme özelliğine sahip olduğu ve bunun etkenlerin; deneyimlenebilme sıklığı, söz-ezgi birlikteliği olduğu savunulmuştur.

Araştırma yönü açısından çalışmamızla benzerlik gösteren "Müzik ve Dil Arasındaki Benzerlikler Ekseninde Müzik Eğitimi" tam metin sempozyum bildirisinde Bingöl (2006), dilbilim ve müzikbilimin ortaklıklarından yola çıkarak kısaca dil öğrenme ve mûsikî öğrenme süreçlerini karşılaştırmalı bir dille ele alıp, süreç bazında da benzerlik ve farklılıkları genel bir çerçeveden sunmuştur. Disiplinler arası ortaklık şu şekilde özetlenmiştir: Her ikisi de sese dayalı yapılar olan dil ve müzik, işitme, hafıza ve ritmik-tonal yapı gibi benzer işlevlere sahiptir. Etkileri toplumun kültürü ve her iki sistemin değerleri tarafından şekillendirilir. Dil sözlü iletişim sağlarken müzik

müzikal iletişim sağlar; dahası, dildeki konuşma ile müzikteki doğaçlama arasında paralellikler vardır.

Bu benzerliklerin yanı sıra öğrenme süreçleri kıyaslama dahil olduğunda kayda değer bir farklılık var olduğu ifade edilmiştir. Dil öğrenme sürecinin doğal basamakları takip eden bir süreç vardır; müzik öğretiminde ise genellikle müziksel yeteneği olan bireylerce başarı ile sürdürülen bir süreç izlenmektedir. Çalışmanın amacı bu benzerlik ve farklılıklardan beslenerek özellikle mûsikî eğitim alanında yeniliklerin teşvik edilmesidir. Elde edilen bulgular, dil eğitim sürecinin daha yoğun ve aktif bir zeminde gerçekleştiğini, ebeveynlerin konuşma sürecini pozitif yönde koşullandırdığı ve bunun sonucunda da beynin ihtiyacı olan sinaptik bağlantıların oluşumunun desteklendiğini göstermiştir. Maruz kalma biçim ve yoğunluğu açısından ana dil öğrenim süreci ile kıyaslandığında müzikal aktiviteye maruz kalma oranının daha düşük olduğu düşünülmektedir. Mûsikî öğrenme hazırbulunuşluk düzeyi bu sebepten ötürü eksik olup, öğrenme süreçleri arasındaki farklılık ana sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Bingöl (2006) bireylerin okul çağı öncesi müzikal aktivitelere daha sık maruz kalıp hazırbulunuşluk düzeylerinin yükseltilmesi adına okul öncesi "müzik eğitiminin önemi, müziğin üst düzey estetik deneyim ve hazlar yaşatabilen bir etkinlik olduğu konusunda" bilinçlendirme çalışmalarının yapılması gereğinin altını çizmiştir. Bireyler ana dil öğrenim sürecinde deneyimlediği hatalardan öğrenme, sık tekrar gibi davranışlarını mûsikî öğrenim sürecine de dahil etmeli, eğitmenler ise ilgili derslerde estetik ve mûsikî felsefesi gibi başlıklar üzerinde durarak "güzel müzik" olgusunu zihinlerde oluşturmalı ve öğrencilerin müzikal beklenti ve beğeni eşiklerini yükseltmelidirler.

Mûsikî bilimleri alanı açısından mûsikî ve dil ilişkisini ele alan bir başka araştırmacı Dobrian (1992), Deneyimin Öznelliği, Müzik-Dil İlişkisinin boyutları, Bir dil olarak Müzik, Müzik Üzerine; Müzik ve Göstergebilim, Bilgi Teorisi, Üretici Dilbilgisi ve Müzik Teorisi değerlendirmeleri, Özelleşmiş Müzik Dilleri olan Batı Müziği Notasyonu MIDI Veri Protokolü başlıkları altında mûsikî-dil etkileşimini kategorize etmiştir.

i. Mûsikînin kendi başına bir dil olduğunu ileri süren tartışmadan yola çıkarak insanların dil teorilerini mûsikî anlayışına uygulama girişimlerini birinci kategoride değerlendiren Dobrian (1992), bu kategorinin semiyotik analiz, bilgi teorisi, üretken gramer teorileri ve diğer çeşitli inançları veya özellikle neyin nasıl ifade edildiğine dair türetilmiş teorileri içerdiğini ifade eder.

ii. İkinci kategori "mûsikî üzerine konuşma" olarak belirlenmiştir. Dilin gerçekten bir dil olup olmadığını düşünmeksizin mûsikî deneyimleri bireylerin mûsikî algısının paylaşıldığından tatmin

olmamasına sebep olabilecek kadar özneldir. Bu mûsikînin kelimelere çevrilmesi, müzikal olayların nedenlerinin açıklanması ve bu fenomenleri kelimelerle tanımlanması girişimlerine neden olmuştur. Mûsikî üzerine dil kullanım oranı oldukça yüksektir ve mûsikî tarihi, mûsikî beğenisi, mûsikî teorisi, mûsikî eleştirisi, mûsikî olaylarının tanımı (hem deneyimsel hem de bilimsel bakış açısından) ve mûsikî yapma sistemleri ve yöntemleri üzerine yazılar ve dersler içerir.

iii. Üçüncü kategori bir dizi özelleştirilmiş mûsikî dillerinden oluşmaktadır. Bunlar, günlük konuşma dilinden farklı olarak, özellikle mûsikî tartışması için tasarlanmış, betimsel veya açıklayıcı (çoğunlukla yazılı) dillerdir. Batı mûsikî notasyonu bunlar arasında en bilinen ve tanınanıdır.

Dobrian (2006), müzik eğitiminde sadece eğitsel iletişim araçlarının değil, aynı zamanda müziğin anlam üreten özerk bir dil olarak işlevinin de çözümlenmesi gerektiğinin önemine vurgu yapmaktadır. Müzik üzerine söylem, literatürde çoğunlukla göz ardı edilen bir araştırma alanını oluşturmaktadır. Araştırmacı bu çalışmasında mûsikî-dil ilişkisini daha iyi tanımlama çabasıyla bu kategorilerin her birini detaylandırmış ve bu ilişkinin müzik eğitim-öğretimi açısından öneminin altını çizmiştir. Yaptığı tüm bu ilişkilendirme çalışmasının sonucunda bireylerin müzik bilgisi geliştirmesinin tek yolunun yine mûsikî olduğu sonucuna varan Dobrian (2006), müzikal beceri ve müzik anlayışına uygun, müziğin örneklerle öğretildiği bir öğretim metodu önermiştir. Bu öneri yeni olmamakla birlikte, özellikle deneyimleme ve taklit yoluyla birçok kültürde etkili bir şekilde uygulanmıştır. Bu eski müzik öğretimi yaklaşımı, her ne kadar iyi sonuçlar vermiş olsa da kuramsal temelden yoksun olması ve bireysel yaratıcılığa yeterince yer vermemesi nedeniyle üniversitelerde geri plana düşmüştür. Bu gibi yanılgılar, fikirlerden ziyade yalnızca becerilerin örneklerle öğretilebileceği ve bu durumun yalnızca sözlü talimatlarla öğrenilebileceği inancına dayanmaktadır. Bu araştırmada önerilen yöntemin amacı öğrencilerin bireysel olarak müziğin kendisini kullanarak anlamlı müzik bilgisi edinmelerini sağlamaktadır. Bu yöntem, yazılı ve sözlü dil kullanımını en aza indirerek öğrencilerin doğrudan müzikal deneyim ve gözlem yoluyla öğrenmelerini olanaklı kılar. Temel ve yaygın etkinlikler seslerin, müzikal alıntıların, performansların ve görsel imgelerin karşılaştırılmasını içermekte ve zaman zaman dil yorumlarından uzak durmaktadır. Benzer bir yaklaşımla, müzikal kavramları yalnızca diğer disiplinlerden gelen kuramsal bilgilere dayanarak değil, müzikal deneyimden bağımsız olarak değerlendirmeyi amaçlar. Dolayısıyla, öğrencilerin deneyimleyerek öğrenme yoluyla müzikal bilgi

ve beceri kazanmalarını sağlar ve yaratıcı sürece aktif katılımı teşvik ederek müzikal bilgiyi pasif bir şekilde almak yerine aktif bir şekilde araştırmayı ve özümsemeyi amaçlar.

Psikoloji ve müzik bölümlerinin iş birliği ile hazırlanan "The Language of Music: Common Neural Codes for Structured Sequences in Music and Natural Language" adlı makale çalışmasında, fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) yöntemiyle araştırmacılar müzik ve dilde yapılandırılmış ve yapılandırılmamış diziler oluştururken müzisyenlerin beyin metabolik tepkisini ölçmüştür (Chiang vd., 2017). Araştırmacılar hem dil hem de insan bilişinde ortak bir özellik olan yapılandırılmış dizileri yorumlama kapasitesine dayanan, müzik ve dildeki dizilerin oluşumunda ortak bir beyin kodunun varlığını tespit etmek için tek değişkenli ve çok değişkenli çapraz sınıflandırma analizleri gerçekleştirmiştir. Mûsikî-dil arasındaki beyin bağlantıları bu bağlamda karşılaştırılmıştır. Bu çalışmada, dil ve müzikteki yapılandırılmış dizilerin işlenmesinde rol oynayan beyin alt yapıları karşılaştırılmıştır. Araştırma, bu yaygın nöral alt tabakanın, dildeki yapılandırılmış dizileri anlamak için çok önemli olan Broca alanını kapsadığını göstermiştir. Çalışmanın bulguları, dil ve müziğin benzer sözdizimsel işleme mekanizmalarını kullandığını ve Broca bölgesinin her iki alanda da supramodal olarak çalışabileceğini göstermektedir. Bu da Broca'nın beyindeki bölgesinin birçok duyusal girdiden gelen soyut işlevleri bütünleştirdiğini göstermektedir. Ayrıca bu bulgular, iki bölgede tespit edilen nörogörüntüleme aktiviteleri arasındaki "örtüşmeyi" açıklamak için öne sürülen son hipotezi de geçersiz kılmaktadır. Bu çalışma, müzik ve dilin yapılandırılmış bağlantılar oluşturmak için Broca bölgesinde ortak bir beyin kodunu paylaştığına dair ilk doğrudan kanıtı sunması açısından önemlidir. Bununla birlikte, bu yaygın mekanizmaların sadece bir bölgeden mi kaynaklandığı yoksa her iki alandaki benzer bilişsel temellerden mi kaynaklandığı belirsizdir.

YÖNTEM

Bu çalışma, değişkenler arasındaki karmaşık ilişkileri araştırmak için değerli bir yöntemsel yaklaşım olarak kabul edilen keşfedici ilişkisel (correlational) araştırma tasarımını (Cresswell, 2014) kullanmıştır. Bu düzlemde değişkenler arası bağlantıları ve buna ilişkin olgu ve olayların incelenmesi hedeflenmektedir. Yapısı itibariyle nitel yaklaşım gerektiren keşfedici araştırmaların içeriğini alanyazın taraması, uzman görüşü ve durum değerlendirmesi oluşturmaktadır (Lin, 1976). Bu araştırma alanyazın tarama yöntemi ile yürütülmüştür. Bu ayrımlar en çok, dizemsel yapılara ve bunların bilişsel ve yapısal etkilerine odaklanarak müzik ve dil arasındaki karmaşık etkileşimi

incelemektir. İlişkisel bir çerçeve benimseyerek çalışma, bağlamsal etkileri ve deneysel gözlemleri göz önünde bulundurarak seçilen verilerdeki kalıpları ve ilişkileri belirlemeyi amaçlamıştır. Müzik-dil etkileşimindeki dizemsel yapıların daha geniş bir şekilde anlaşılmasını sağlamak için hem ulusal hem de uluslararası kaynakları kapsayan geniş çaplı sistematik bir literatür taraması yapılmıştır. Tarama süreci, dil ve müzik arasındaki ilişkiye yönelik anahtar kelimelerin belirlenmesiyle başlamış, ardından sözdizimi bağlantısını araştırmak üzere çalışmalar dizemsellik çerçevesinde kategorize edilmiştir. Ulusal ve uluslararası literatürde güncel veri sağlamak amacıyla 2000 yılından itibaren yapılan akademik çalışmalar araştırmaya dahil edilmiştir.

BULGULAR

"Sözdizimi" olarak bilinen zihinsel bir mekanizma içinde hiyerarşik yapılar inşa etme sürecinin dil ve müzik tarafından paylaşıldığı ileri sürülmektedir. Birbirini takip eden unsurların bir araya getirilmesini gerektiren düzenli ve sıralı yapılar her iki sistemde de mevcuttur. Sonuç olarak, bir dizi çalışma dil ve müzik arasında bilişsel benzerlikler olduğunu ve hatta bu iki sistemin sözdizimsel bir bileşene sahip olabileceğini öne sürmüştür. Dil ve müziğin sözdizimsel yapılarının tamamen örtüştüğünü iddia etmek mümkün değildir; daha ziyade, iki sistem arasında farklı düzeylerde kayda değer ayrımlar mevcuttur.

Bu ayrımlar en çok ifade edilen anlam ve parçaları birleştirmek için kullanılan yöntemler açısından göze çarpmaktadır. Müzikal sözdizimi dinleyicide belirli algısal ve duygusal tepkiler ortaya çıkarmak için duygusal, jestsel ve estetik kodlamalar kullanırken, dil sözdizimi anlamsal ve kavramsal çerçeveler üretmek için ses ve anlam bileşenlerini harmanlar. Bu anlamda, müziğin sözdizimi, anlamsal bilginin yaratılmasını doğrudan destekleyen dilin sözdizimine kıyasla, armonik, ritmik ve melodik yapıların algısal ve duygusal örüntüsüne daha fazla bağlıdır.

Müzik ve dil arasındaki bağlantıyı daha iyi kavramak için bazı bilim insanları, özellikle müzik ve fonoloji arasında karşılaştırmalı çalışmalar yürütmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Fonolojik sözdizimi fikrine dayanan bu benzetmeler, müziğin ritmik ve melodik öğeleri ile dilin fonolojik yapıları arasındaki olası yapısal paralellikleri incelemek için yeni bir bakış açısı sağlar. Bu kavrama göre, müzik ve dil arasındaki ilişkiyi hem fonolojik hem de semantik/sözdizimsel düzeylerde incelemek için disiplinlerarası bir yaklaşım gereklidir.

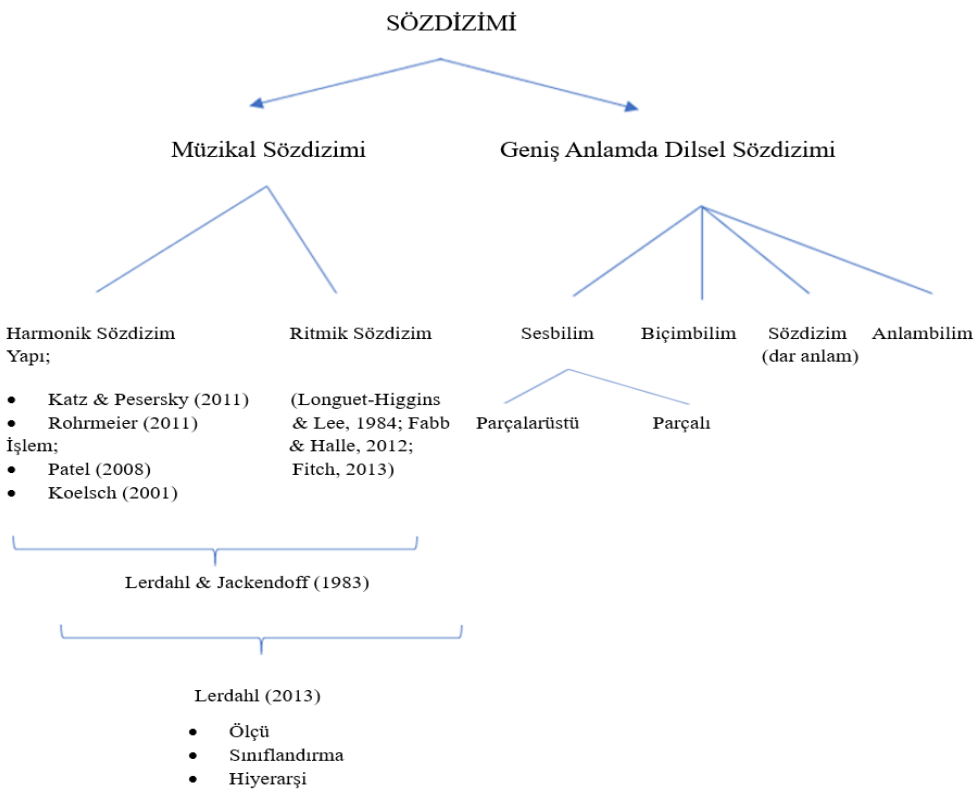
Asano ve Boeckx (2015) ise "Syntax in language and music: what is the right level of comparision?" adlı çalışmalarında anlamlı düzeyde bir karşılaştırmanın ancak eylem gramerini göz

önünde bulundurmakla sağlanabileceğini ifade etmişlerdir. Dilbilim ve teorik bilimlerde "eylem grameri" terimi, uygulamaların bilimsel ve kurala dayalı ilkelere göre yapılandırılma biçimini ifade eder. Bu ifade özellikle dil ve müzik arasındaki benzerlikleri anlamak için kullanılır. Geleneksel dilbilgisinde sözdizimi, anlamlı ifadeler üretmek için kelimelerin belirli ilkelere uygun olarak nasıl birleştirildiğini inceler. Benzer bir şekilde, eylem dilbilgisi de motor hareketleri ve insan hareketlerini düzenlemek için bilimsel, kural temelli bir çerçeve kullanmaktadır. Asano ve Boeckx'in (2015) çalışmasında, müzik ve dil arasındaki benzerlikleri karşılaştırırken, yalnızca geleneksel sözdizimsel kuralların değil, aynı zamanda eylemleri ve hareketleri organize eden bilişsel mekanizmaların da dikkate alınması gerektiği vurgulanmıştır. Çünkü hem dil hem de müzik zamansal olarak organize edilen ve belirli düzenleme kurallarına sahip sistemlerdir. Özetle, eylem grameri, sadece sözcüklerin ve müzikal öğelerin nasıl birleştirildiğini değil, aynı zamanda insan hareketlerinin ve jestlerinin de bilişsel olarak nasıl yapılandırıldığını inceleyen bir çerçevedir. Bu bakış açısı, dil ve müzik arasındaki ilişkiyi daha geniş bir bilişsel ve sinirbilimsel bağlamda ele almamıza olanak tanır. Özellikle, "sözdizimi" olarak adlandırılan şeyin eylem hedefi, eylem planlama, motor kontrol ve duyusal-motor entegrasyon açısından araştırılabileceğinin önerisini sunmuşlardır. Bu karşılaştırma düzeyinde, dil ve mûsikî arasındaki bazı farklılıkların, eylem planlamasının hiyerarşik yapılarına yansıyan farklı hedefler açısından açıklanabileceğini vurgulamışlardır. Müzik hiyerarşik yapıları, sosyo-amaçlı sistemle birlikte gerilim gevşeme kalıplarını kodlayan duygusal-jestsel sistemle güçlü bir ilişki içinde olan hedeflere ulaşmak için ortaya çıkar. Oysa dildeki hiyerarşik yapılar, kompozisyonel anlam ortaya çıkaran kavramsal bir sisteme gömülüdür. Mûsikî ve dil arasındaki benzerlikler, eylemi gerçekleştirmeye yönelik birkaç hiyerarşik planın zaman içinde işlenmesi ve çeşitli hedeflere ulaşmak için sırayla bütünleştirilmesi biçiminde açık olarak görünmektedir.

Müzik ve dilde "sözdizimi"nin araştırılması tartışmalı bir konudur. Bu bağlamda, müzik ve dilin benzer sözdizimsel mekanizmalara dayanıp dayanmadığını inceleyen ve beyindeki ortak bilişsel süreçleri açıklamayı amaçlayan "eşleştirme hipotezi" (mapping hypothesis- Diesing, 1992) çerçevesinde, biyolojik olarak mümkün bir model geliştirebilmek için olası bir başlangıç noktası önerilmiştir. Asano ve Boeckx (2015) çalışmalarında sözdizimi noktasında ortak bir payda olduğu sezdirimine ulaşmak adına dil ve mûsikî arası yeterli oranda karşılaştırma düzeyi bulma hedefiyle yola çıkmış ve birçok teorik ve deneysel araştırmanın esas olarak müzikal ve dilbilimsel sözdiziminin hiyerarşik yönlerine odaklanma eğiliminde olduğunu ve benzerliklerin ve

farklılıkların aynı anda var olduğu ikiliği yüzleştiğini tespit etmişlerdir. Ritmik ve armonik stabiliteye ilişkin yapısal öneme dayalı mûsikî başlı hiyerarşiler, sözdizimsel kategorilere, önermesel anlamlara ve sözcüksel birleşimsel birimlere dayalı dilbilimsel başlı hiyerarşi ile bire bir karşılaştırılamaz. Alana özgü temsiller ve paylaşılan sözdizimsel entegrasyon kaynakları açısından bu sorunu çözmek için önerilen modeller, alana özgü temsillerin aynı sözdizimsel kaynaklarla nasıl etkinleştirildiğini ve entegre edildiğini somutlaştıramamaktadır. Fonolojik sözdizim açısından durumu ele almak yine bu çıkmazı çözememektedir. Perde, sınıflandırma ve ölçülü yapıları işleyen mekanizmalar müzikte ve konuşmada benzer görünmektedir, ancak mûsikî perdelerinde ayrıktır, konuşmadakilerden daha ayrıntılı ve hiyerarşik olarak düzenlenmiştir, gruplama daha az kısıtlıdır ve ölçülü yapılar eşzamanlıdır. Dahası, mûsikînin uzamsal yapısı, fonolojik yapılarda görünmeyen bir şekilde anlamlıdır. Çünkü mûsikîde nağmeler, duygu kodlama amacı ile oluşturulur.

Müzik ve dil sözdizimi arasındaki yapısal benzerlik, çoğunlukla doğrusal bir dizi içinde çok sayıda bilgi düzeyini içeren hiyerarşik çerçeveler düzenleme gereksiniminde yatmaktadır. Bu hiyerarşik yapı, zamansal işleyiş doğrultusunda yapısal beklentiler yaratarak sıralı örüntülerin gözlemlenmesini ve anlaşılmasını kolaylaştırmak için gereklidir. Her iki alandaki unsurların zamansal olarak düzenlenmesi, örüntülerin ve ilişkilerin tanımlanmasını geliştirir, dolayısıyla bilişsel işlemeyi destekler. Bununla birlikte, bu bariz benzerliklere rağmen, bu tür yapısal karşılaştırmalar hem müzik hem de dildeki sözdiziminin inceliklerini yeterince açıklayamayabilir. Alanlar arasında sözdizimsel işleme dahil olan bilişsel, nörolojik ve işlevsel mekanizmaların karmaşık etkileşimi, müzik ve dildeki sözdizimsel yapıların özelliklerini tam olarak açıklığa kavuşturmak için daha rafine bir yaklaşımın gerekli olduğunu göstermektedir. Çeşitli temsili mûsikî ve dil seviyelerindeki genel sözdizimi anlayışı Şekil 2'de gösterilmektedir.



Şekil 2. "Sözdizimi" nin geniş anlamı, dilde çeşitli temsil düzeylerinde (sesbilim, biçimbilim, dar anlamda sözdizimi, anlambilim ve pragmatik) incelenebilir ve müziğe de uyarlanabilir (Asano & Boeckx, 2015: 3).

Dil-mûsikî dizim ilişkisini çözmek için ilk adım olarak, başka bir karşılaştırma düzeyi, yani hiyerarşik organizasyonun dar anlamdaki dil sözdizimi, fonolojik sözdizimi ve müzikal sözdizimi ile karşılaştırılabileceği bir olgu tanıtılmıştır. Hiyerarşik planın ve duyu-motor entegrasyonun karşılaştırmalı dil-mûsikî araştırmalarında özel bir öneme sahip olduğunu iddia edilmiştir. Eylem hedefi, eylem planlama, motor kontrol ve duyusal-motor entegrasyon gibi eylemle ilgili bileşenler açısından geliştirilen kavramsal çerçeve, mûsikî ve dil üzerine teorik ve deneysel perspektiflerden karşılaştırmalı araştırmalar için yeni bir olanak sağlamaktadır. Mûsikî ve dili eyleme paralel olarak görmek, mûsikî ve dilin sözdizimini oldukça spesifik dilbilimsel kavramlardan bağımsız olarak keşfetmemizi sağlamaktadır. Bu karşılaştırma düzeyinde, dil ve mûsikî arasındaki bazı farklılıklar, hiyerarşik planlarda yansıtılan farklı hedefler açısından açıklanabilir: müziğin hiyerarşik yapıları, sosyo-hedefli sistemin yanı sıra gerilim gevşeme kalıplarını kodlayan duygusal-sindirim sistemi ile güçlü bir ilişki içinde olan hedeflere ulaşmak için ortaya çıkarken dildeki hiyerarşik yapılar, kompozisyonel anlam ortaya çıkaran kavramsal bir sisteme gömülüdür.

"The Identity Thesis for Language and Music" adlı çalışmada Katz ve Pesetsky (2011) dil ve mûsikî arasındaki tüm biçimsel farklılıkların temel yapı taşlarındaki farklılıkların bir sonucu olduğunu; diğer tüm açılardan özdeş bir paydayı paylaştıklarını savunmuştur. Bu ikili arasındaki ilişkiyi daha çok sözdizimsel tabanda inceleyen araştırmacılar Lerdahl ve Jackendoff (1983)'ün müzikal yapı modelini genişletip uyarlayarak, mûsikînin dil gibi baş yapılarında yinelemeli ikili birleştirme (merge) işlemi görülen sözdizimsel bir bileşen içerdiğini iddia etmektedir. Lerdahl ve Jackendoff (1983)'ün sunduğu bu model Tonal Müziğin Üretken Teorisi olarak adlandırılan GTTM (Generative Theory of tonal Music) modelidir. GTTM, tonal müziğin zihinsel temsillerini aydınlatmak için dinleyicilerin müziği nasıl yorumladığını araştıran bilişsel bir model olarak formüle edilmiştir. Temel önermesi, müziğin yalnızca yüzeysel bir sesler topluluğu olarak değil, hiyerarşik olarak organize edilmiş bir düzeyler yapısı olarak görülmesidir. Bu bileşenin, tonal uyum içinde hiyerarşik gerilim ve gevşeme modellerini temsil eden, GTTM'nin Prolongational Reduction (Uzamalı Eksiltme) olarak adlandırdığı bir öğe olduğu varsayılmıştır. Ayrıca, GTTM'nin Time Span Reduction (Zaman Aralığı Eksiltme) adını verdiği farklı bir bileşenin, sözdizimsel bileşenle arabiriminin, dildeki karşılaştırılabilir arabirime çarpıcı bir şekilde benzeyen müzikal bir prozodik bileşen olduğunu iddia etmişlerdir. GTTM'nin baştan sona bir başlangıç noktası ve mihenk taşı olarak alındığı bu çalışmada esasen bu modelin yeniden düzenlenmesi gerektiğine vurgu yapılarak; "Müzikal sentaktik yapılarda İçsel Birleştirme-Internal Merge (sözdizimsel taşıma) bulunur mu?" sorusu üzerinde durulmuştur. Araştırmacıların hipotezi; içsel Birleşmenin gerçekten de müzikte bulunduğunu ve mükemmel kadans (perfect cadence) denen olgu ile örneklendiğini ve özellikle, mükemmel kadansın, dildeki baş taşıma (head movement) ile ilişkili benzer özelliklerin bir kümesini sergilediğidir. Müzikte kadans, bir müzik cümlesinin veya melodik/armonik artikülasyonun sonunu ifade eden bir akor ilerlemesidir. Kadanslar müziğin ilerleyişini yönetir ve dinleyiciye bir bitmişlik ya da devamlılık hissi verir. Mükemmel kadans, tonal müzikte sıklıkla rastlanan bir armonik çözümleme biçimidir. Mükemmel kadans, dominant akorundan (V) tonik akoruna (I) geçiş yaparak kesin bir sonuç hissi oluşturur. Dilbilgisel olarak, kesin ve tam bir sonuca işaret eden bir nokta (.) ile benzeştirilebilir. Bu hipoteze dayanarak, müzikal sözdiziminin çıktısının, müzikal sözdizimiyle biçimsel ilişkisi, dilbilimsel sözdizimi ve anlamsal sistemler arasında paralellik gösteren bir Tonal-Harmonik Bileşeni (Tonal-Harmonic Component) beslediği tartışılmıştır. Bu çalışmada araştırmacıların Özdeşlik Tezinin (Identity Thesis) bazı sonuçları araştırılmış ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur: Dil ve mûsikî arasındaki

tüm biçimsel farklılıklar, temel yapı taşlarındaki farklılıkların bir sonucudur (Dilde soyut ses ve anlam eşleşmeleri; mûsikîde perde sınıfları ve perde sınıfı kombinasyonları). Diğer tüm açılardan, dil ve mûsikî özdeştir. Bununla birlikte, doğru hizalama (alignment) işlemi gerçekleştirildiğinde, biçimsel ayrıntılarıyla örtüşüyor gibi görünen müzikal ve dilsel yapının belirli özgül özellikleri saptanmıştır. Araştırmanın dördüncü bölümünde dilbilimsel sözdiziminin ve prozodinin sırayla müzikal Uzamalı Eksiltme (Prolongational Reduction-PR) ve Zaman Aralığı Eksiltme (Time-Span Reduction-TSR) ile biçimsel bir özdeşlik içinde olduğu ve ve bu iki bileşen arasındaki arakesitin mûsikî ve dilde de biçimsel olarak benzer (belki aynı) olduğu tartışılmıştır. Beşinci bölümde, dilde baş taşıma (head-movement) olarak bilinen fenomenin, müzikte kadans olarak bilinen fenomenler ile biçimsel olarak özdeş olduğunu tartışılmıştır. Son olarak, altıncı bölümde, mûsikî yapıları için ayrı bir açıklayıcı bileşen öne sürmek adına çeşitli argümanlar öne sürülmüştür (Tonal-Harmonic Component-THC: dildeki semantic bileşinin müzikdeki karşılığı).

Daha genel olarak, Katz ve Pesetsky (2011) araştırmalarında müzikal ve dilsel yapıların araştırılmasının verimli bir şekilde nasıl ilerleyebileceğine dair daha geniş metodolojik noktalara atıfta bulunmaya çalışmıştır. Bu önerilerden biri alanlar arasında yararlı karşılaştırmalar yapmadan önce hem mûsikîyi hem de dili analiz ederken elde edilmesi gereken ayrıntı düzeyi ile ilgilidir. Dilin bir sözlükçeye sahip olduğu ancak mûsikînin olmadığı tartışmasız gerçeği göz önüne alındığında, yapılan ve yapılacak olan araştırmalar, paralellikleri ortaya çıkarmak adına iki alanı önemli bir soyutlama düzeyinde ele almalıdır.

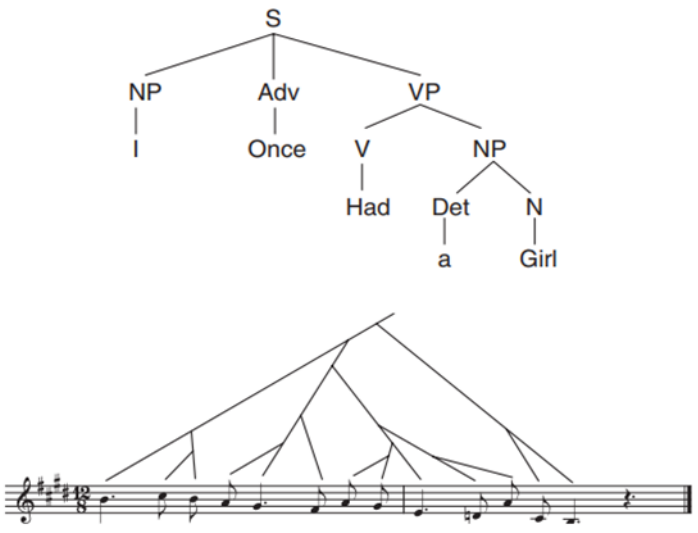
Dilin bu kadar esnek ve etkileyici bir iletişim biçimi olarak hizmet etmesini sağlayan şey, sözdizimsel yapıdır. Sözdizimsel yapı, her budağın isim veya sıfat öbeği gibi sözdizimsel bir kategoriye ait olduğu hiyerarşik bir yapıdır. Bu kategorilerin müzikal karşılıkları bulunmamaktadır. Her sözdizimsel kategorinin kendine özgü argüman ve niteleme dizilimleri vardır. Sözdizimsel yapı, çoğu bileşenin bir unsurunun başı olarak belirlendiği bir başlı hiyerarşidir. Dahası, bir cümlenin kategorisi, başının kategorisine göre belirlenir, böylece bir isim cümlesinin başında bir isim, bir edat cümlesinin başında bir edat bulunur, vb. Bu, "X-bar" öbek yapı teorisinin arkasındaki temel ilkedir (Chomsky, 1979; Jackendoff ve Bernstein, 1977).

Sözdizimi ayrıca bileşenleri arasındaki bağımlılıkları kodlamak için birden fazla düzenek içermektedir; söz gelimi, uyum, durum, dönüşlülük (ve diğer artgönderim), eksiltililik ve uzak-mesafe bağımlılıkları (wh- taşıma). Kelimelerin içlerinde, genellikle biçimsözdizimsel yapıya daha

fazla ayrışma vardır: anlamı ve sözdizimsel kategoriyi etkileyen ek yapılar. Bazen bu yapı yinelemeli (recursive) bazen şablonsal (templatic) olarak görülür.

Bu yapıların hiçbirinin müzikte karşılığı bulunmamaktadır. Bunların hepsi sözdizimsel işlev kapsamındadır: sözcükler arasındaki anlam ilişkilerini fonolojik ifadeye, yani doğrusal düzen ve ekleştirmeye (affixation) uygun bir biçimde kodlamak. Ve bu işlev de yine mûsikîde görülmemektedir. Jackendoff (2009) araştırmasında dil ve mûsikîdeki uzamsal yapılarını (prolongational structure) da incelemiştir.

Uzatma yapılarının sözdizimine en yakın müzikal karşılığı, GTTM'nin uzamsal yapısıdır ve orijinal olarak Schenkerian kuramının yinelemeli indirgeme hiyerarşisinden esinlenmiştir (Schenker ve Salzer, 1932). Uzamsal yapısı, sözdizimi gibi; her bir bileşenin bir başa sahip olduğu ve diğer bağımlıların, bu başın tümleyenleri ya da detaylandırmaları olarak işlev gördüğü, yinelemeli bir başlı hiyerarşidir. Ancak diğer açılardan iki yapı birbirinden ayrılır. Uzamsal yapıda sözcük türleri yoktur. Örneğin vurgulu / baskın ayrımı, ne isim / fiil ne de özne / yüklem / nesneye biçimsel olarak benzeşmez. Bir bileşenin kategorisinin başı tarafından belirlendiği bir anlam vardır, ancak dilde X-çubuğu yapısına paralel değildir. Örneğin, G notası veya bir G majör akoru tarafından başlanan bir cümle bir "G-öbeği" değil, sadece ayrıntılı bir G'dir. İki yapı arasındaki fark Şekil 3'te gösterilmektedir.



Şekil 3. Sözdizimsel ve uzamsal yapı arasındaki karşıtlık. (Jackendoff, 2009).

Uzamsal ilişkiler, kavramsal ilişkilerin sistematik düzenlemesi ile ilgili değildir; daha ziyade, yerel ve küresel bağlamlarda perde olaylarının göreli sabitliğini kodlarlar. Uzamsal yapı, mûsikî sabitlikten uzaklaşıp yeni bir sabitlik noktasına doğru hareket ederken gerilme ve gevşeme kalıpları oluşturur (GTTM). Lerdahl (2001) bu gerilme ve gevşeme kalıplarının müzikteki etkiyle büyük bir ilgisi olduğunu savunmuştur. Bu işlevin dilde karşılığı yoktur: sözdiziminden tamamen farklı bir şeyi kodlar. Bu nedenle hem biçimsel hem de işlevsel temellerde, sözdizimi ve uzamsal yapının, her ikisi de başlı hiyerarşiler olmanın ötesinde çok az ortak noktası vardır. Müziğin bileşenlerinin kendine özgü olmaması gerektiğine dair genel sezgiyi takiben, başka bir bilişsel kapasitede daha güçlü bir uzatma yapısının benzerini bulmanın önemli olduğunu savunan Jackendoff (2009), bunun henüz çok imkanlı olmadığının altını çizmiştir.

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Dilsel ve müzikal sözdizimi arasındaki karşılaştırma, literatürde hem heyecan hem de şüphe uyandıran bir konudur (Patel, 2008: 240) ve bu karşılaştırmaların uzun yıllar devam edeceği açıktır. Müzik ve dil uzun zamandır ayrı bilişsel alanlar olarak görülse de bilişsel sinirbilimdeki yeni gelişmeler, sözdizimsel benzerlikleri ve farklılıkları üzerine tartışmaları yeniden canlandırmıştır. Bu alandaki deneysel araştırmalar, daha önce yalnızca dilin bir özelliği olarak görülen sözdiziminin müzikal bilişin düzenlenmesinde de önemli olabileceğinin giderek daha fazla kabul görmesiyle büyük ilgi görmüştür.

Dilsel sözdizimi, hiyerarşik yapılanmayı ve dilsel unsurların kural temelli birleşimlerini mümkün kılan özel bilişsel süreçleri içeren insan bilişinin tanımlayıcı bir özelliği olarak kabul edilir. İnsan zihninde ikincil bir sözdizimsel sistemin, özellikle de müzikal sözdizimin varlığı, bu yapısal sistemlerin doğası ve potansiyel bilişsel bağlantıları hakkında önemli sorgulamalara yol açmaktadır. Her iki sistem de anlam sağlama söz konusu olduğunda hiyerarşik bir sıralamaya dayanır; dil söz konusu olduğunda bu anlamsal yapıya bağlıyken, müzik söz konusu olduğunda armonik ve jestsel yapı ile ilişkilenmektedir. İnsan bilişi ve iletişimi üzerine ayrıntılı bir çalışma gerçekleştirmek amacıyla, bu ilişkilerin anlaşılması son derece büyük öneme sahiptir.

Dil ve mûsikî sistemlerinin sözdizimi arasındaki en belirgin fark mûsikîde karşılığı olmayan isimler, fiiller ve sıfatlar gibi dildeki gramer kategorilerinin varlığı olabilir. Dizilişlerdeki dilbilgisi kategorilerinin hiyerarşik düzeni de iki alanda önemli farklılıklar gösterir. Dildeki sözdizimsel ağaçlar, bileşenler arasındaki ilişkiyi ifade eder. Müzikteki sözdizimsel ağaçlar, kurucu ağaçlar

değildir. Yapısal ayrıntı ağaçlarında (Generative Theory of Tonal Music- GTTTM'de Zaman Aralığı Çıkarma ağaçları), dallar yapısal olarak daha önemli olayları temsil etmek üzere birleşir. Gerilim-gevşeme ağaçlarında (GTTTM'de uzatma-çıkarma ağaçları), dallanma modeli bir olayın başka bir olaya doğru gerilim veya gevşeme olup olmadığını yansıtır.

Dilsel ve müzikal sözdizimi arasındaki diğer bir fark, uzun mesafeli bağımlılıklar (long-distance dependencies) ile ilgilidir. Uzun mesafeli bağımlılık, araya giren çok sayıda parçanın varlığına rağmen başka bir öğeyle yapısal veya anlamsal bir bağlantıyı koruyan dilbilgisel bir öğeyi (örneğin, bir kelime veya cümle yapısı) ifade eder. Bu tür ilişkiler dilde yaygındır ve her normal dinleyicinin bunları algıladığı varsayılabilir. Buna karşılık, gerilim gevşetme ağaçlarında somutlaşan ilişkiler gibi müzikal sözdizimi tarafından öne sürülen uzun mesafe ilişkilerinin basitçe algılanacağı varsayılamaz. Bu teoriler, daha titiz deneysel süreçlere dayanabilen ve daha güvenilir sonuçlara yol açan teoriler olarak görülmektedir Bir başka biçimsel farklılık, iki alanda sözdizimsel belirsizliğin rolü ile ilgilidir. Dilde, sözdizimsel belirsizlik (ambiguity) genellikle bir cümle için tek bir yapısal analize ulaşmayı amaçlayan bilişsel sistem tarafından engellenir. Bunun aksine, müzikteki sözdizimsel belirsizlik çok daha kabul edilebilir düzeydedir.

Müzikal ve dilbilimsel sözdizimi arasındaki önemli biçimsel farklılığı yanında çeşitli benzerlikler de bulunmaktadır. Bunlardan biri, birden fazla düzen düzeyinin varlığıdır. Dilde, temel sözcük alt birimlerinin (biçimbirimler) kelimeleri oluşturmak için nasıl birleştirildiğini, sözcük öbeklerini oluşturmak için kelimelerin nasıl birleştirildiğini ve ifade öbeklerinin cümleleri oluşturmak için nasıl birleştirildiğini yönlendiren sözdizimsel ilkeler vardır. Mûsikîde, tonların akorları oluşturmak için nasıl birleştiğini, akorların akor ilerlemeleri oluşturmak için nasıl birleştiğini ve ortaya çıkan anahtarların veya ton alanlarının birinden diğerine yapılandırılmış hareket açısından nasıl düzenlendiğini yöneten sözdizimsel ilkeler vardır. Her iki alanda da bu çok katmanlı organizasyon zihnin dikkate değer bir başarıya ulaşmasını sağlar: Düzenli anlam kalıplarını aktaran hiyerarşik ilişkiler açısından doğrusal bir öğe dizisi algılanır. Bu ayrı sistemlerdeki sözdiziminin mantıksal yapısının hiyerarşik olmayan açılardan da benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Örneğin, her iki alan, dizimlerdeki "yapısal" ve "ayrıntılı" öğeler arasındaki bir ayrım olduğunu varsayar. Dilde, ayrıntılı öğeler, sıfatlar ve zarflar gibi belirleyiciler şeklindedir. Tonal müzikte, ayrıntılı öğeler, ritmik ve motive edici bilgilerle birlikte ton hiyerarşisinde göreceli öneme sahiptir. Yapıyı ayrıntılandırmadan ayırmanın yolları dil ve mûsikî açısından oldukça farklı olsa da her iki alanda da bu kavramsal ayrım iletişimsel dizemlerin düzenlenmesinde rol oynar.

Dilbilimsel ve müzikal sözdizimi arasında önemli farklılıklar olduğunu gösteren araştırmalara rağmen, bu farklılıklar biçimsel paralelliklerin kabul edilmesini ve araştırılmasını engellememelidir. İyi bir karşılaştırma yapmak için, isimler, fiiller ve sözdizimsel ağaç yapıları dahil olmak üzere sözdizimsel öğelerin doğrudan müzikal paralelliklerini aramaktan kaçınmak gerekir. Dilbilimsel ve müzikal dizileri daha soyut bir düzeyde inceleyerek, "sözdizimsel mimari" olarak adlandırılan ortak yapısal özellikler tespit edilebilir. Benzerlikler, çoklu birleşimsel yapı katmanlarının varlığını, unsurların hiyerarşik ve özyinelemeli yapılanmasını, gramer kategorileri ile uyumlu olabilir ancak çeşitli fiziksel biçimlerde ortaya çıkabilen unsurları, yapısal çerçeveler ile detaylandırma arasındaki ilişkileri ve unsurlar arasındaki bağlamsal ilişkileri kapsar. Bu paralellikler, insan zihninin hem dili hem de müziği işlerken kullandığı temel sözdizimsel ilkeleri anlamak için çok önemlidir.

Özetle, müzikal sözdiziminin karmaşık yapısına rağmen, deneysel çalışmalar müzikal ve dilsel sözdizimsel işlem arasında önemli benzerlikler olduğunu, ancak alana özgü özellikler taşıdığını göstermektedir. Müzik, dilin aksine, önermesel anlam ifade etmez; daha ziyade, algısal tutarlılık yaratmak için zıtlık ve beklentiye dayanır. Öncelikle semantik olarak anlamlı ifadeler oluşturmakla ilgilenen dil sözdiziminin aksine, müzikal sözdizimi duygusal ve jestsel bir alanda işlev görür ve dinleyicinin duygusal ve bilişsel tepkilerini gerilim ve çözüm kalıpları aracılığıyla etkiler. Bu farklılık, sözdizimini konuşma veya yazı diliyle sınırlı sabit bir dilsel yapıdan ziyade dinamik, çok yönlü bir bilişsel süreç olarak görme ihtiyacının altını çizmektedir.

Müzik ve dilde sözdiziminin incelenmesi, dilbilim, müzik teorisi, bilişsel bilim ve sinirbilim gibi disiplinlerden perspektifleri bir araya getirerek gelecekteki araştırmalar için uygun disiplinlerarası bir yol sunmaktadır. Dolayısıyla, müzik ve dilin sözdizimi arasındaki benzerlik ve zıtlıkların incelenmesi hem ortak hem de özgün bilişsel süreçlerin nasıl etkileşim içinde olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu iki alanın yapısal ve bilişsel temellerini incelemek, yalnızca sözdizimi anlayışımızı derinleştirmekle kalmaz, aynı zamanda insan iletişiminin evrimi, beyin lateralizasyonu ve evrensel bilişsel yapı ile ilgili daha geniş tartışmalara kapı aralar. Nörogörüntüleme ve bilgisayar modellemesi gibi yöntemler ilerledikçe, önümüzdeki araştırmalar dil ve müzikal sözdiziminin ortak sinirsel mekanizmalardan mı kaynaklandığı yoksa paralel ancak işlevsel olarak ayrı sistemler mi oluşturduğu konusunda daha fazla içgörü sağlayabilir.

KAYNAKLAR

Asano, R., & Boeckx, C. (2015). Syntax in language and music: What is the right level of comparison? *Frontiers in Physiology*, *6*, 942. https://doi.org/10.3389/FPSYG.2015.00942/BIBTEX

Bingöl, F. (2006). Müzik ve Dil Arasındaki Benzerlikler Ekseninde Müzik Eğitimi. *Pamukkale Üniversitesi, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri*.

Bright, W. (1963). Language and Music: Areas for Cooperation. *Ethnomusicology*, *7*(1), 26. https://doi.org/10.2307/924144.

Chiang, J. N., Rosenberg, M. H., Bufford, C. A., Stephens, D., Lysy, A., Monti, M. M., & Hall, F. (2017). Structured Sequences in Music and Language 1 The language of music: Common neural codes for structured sequences in music and natural language. *Brain and Language*, *185*, 30–37. https://doi.org/10.1101/202382

Chomsky, N. (1979). Human Language and Other Semiotic Systems'. *Semiotica*, *25*(1–2), 31–44. https://doi.org/10.1515/SEMI.1979.25.1-2.31/MACHINEREADABLECITATION/RIS

Clark, A. (1982). Is Music A Language *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *41*(2), 195–204. https://doi.org/10.2307/430269

Coker, W. (1972). Music and Meaning: A Theoretical Introduction To Musical Aesthetics. *Free Press*.

Collingwood, R. G. (1958). *The Principles of Art*. Oxford.

Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative and quantitative approaches*. SAGE Publications.

Cross, I. (2008). Music as a Communicative Medium. *Oxford University Press*.

Çötok, T., Akıncı Çötok, N., & Sabuncuoğlu İnanç, A. (2024). Evrenin harmonik sesi: Pythagoras düşüncesinde müzik. Online Journal of Music Sciences, 9(2), 666-675. https://doi.org/10.31811/ojomus.1580064

Diesing, M. (1992). *Indefinites*. Cambridge, MA: MIT Press.

Dobrian, C. (1992). *Music and Language*. https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm

Dobrian, C. (2006). The "E" in NIME: Musical Expression with New Computer Interfaces. *New Interfaces for Musical Expression*, 277–282.

Göktepe, M. E. (2013). " Dil ve Müziğin Karşılaştırması " " Comparıson Between Language and Music ". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *5*(5), 84–103.

Goodman, Nelson. (1976). Languages of art: an approach to a theory of symbols. In *Hackett Publishing Company* (p. 277).

Hilton, B. (2007). Do you have to be a masochist to study Chinese. *The 5 Minute Linguist*, 250–254.

Jackendoff, R. (1993). Patterns in the mind: language and human nature. *Harvester Wheatsheaf*, 246.

Jackendoff, R. (2009). Parallels and Nonparallels Between Language and Music. *Music Perception*, *26*, 195–204. https://doi.org/10.1525/MP.2009.26.3.195

Jackendoff, R., & Bernstein, L. (1977). The Unanswered Question. *Language*, *53*(4), 883–894. https://doi.org/10.2307/412916

Jäncke, L. (2012). The relationship between music and language. *Frontiers in Psychology*, *3*(APR), 123. https://doi.org/10.3389/FPSYG.2012.00123/BIBTEX

Katz J. Pesetsky D. (2011). *The Identity Thesis for Language and Music*. Available.

Lerdahl, F. (2001). The Sounds of Poetry Viewed as Music. *New York Academy of Sciences*.

Lerdahl, F. (2013). Musical Syntax and Its Relation to Linguistic Syntax. *Language, Music, and the Brain*, 257–272. https://doi.org/10.7551/MITPRESS/9780262018104.003.0010

Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.

Lin, Y. K. (1976). Probabilistic theory of structural dynamics. In *Krieger Pub Co* (p. 368).

Nattiez, J.-J. (1990). Music and discourse : toward a semiology of music. *Princeton University Press*, 272.

Nazzi, T., & Ramus, F. (2003). Perception and acquisition of linguistic rhythm by infants. *Speech Communication*, *41*(1), 233–243. https://doi.org/10.1016/S0167-6393(02)00106-1

Önal, Ö. (2012). Ses, Dil ve Müzik. *Dil Dergisi*, *155*, 7–23.

Patel, A. D. (2003). Language, music, syntax and the brain. *Nature Neuroscience*, *6*, 674–681.

Patel, A. D. (2008). Music, language, and the brain. *Oxford*, 513.

Peretz, I., & Zatorre, R. J. (2005). Brain organization for music processing. *Annual Review of Psychology*, *56*, 89–114. https://doi.org/10.1146/ANNUREV.PSYCH.56.091103.070225

Robinson, J. (1981). Representation in Music and Painting. *Philosophy*, *56*(217), 408–413. https://doi.org/10.1017/S0031819100050373

Schenker, H., & Salzer, F. (1932). Five graphic music analyses (Fünf Urlinie-Tafeln). *Dover Publications*, 61. https://books.google.com/books/about/Five_Graphic_Music_Analyses_F%C3%BCnf_Urlini.html?hl=tr&id=Aj5YxgQOgdEC

Tanrıkorur, C. (2014). Türk Müzik Kimliği. İstanbul: *Dergâh Yayınları*, 13.

Wang, T., de Graaf, T., Tanner, L., et al. (2024). Hemispheric asymmetry in TMS-induced effects on spatial attention: A meta-analysis. *Neuropsychology Review, 34*(4), 838–849. https://doi.org/10.1007/s11065-023-09614-2

Zeren, M. Ayhan. (1997). Müzik fiziği. In *Pan Yayıncılık* (p. 341).

EXTENDED ABSTRACT

Music and language are among the most effective and complex communication systems used by humanity. Every culture in the world has its own unique languages and musical traditions. Although these two parts of human culture share basic cognitive and structural features, they differ significantly in their syntactic structure and functional responsibilities. Although comparative approaches to music and language as cognitive systems have increased recently, a general consensus on the basic nature of this relationship has not been reached. Nevertheless, music-language studies have been seen as important in that they provide a powerful way to bridge the existing gap between the sciences and the humanities and to examine the mechanisms that the mind uses to make sense of sound.

Music and language are complex and well-organized communication systems built on shared cognitive and neurological foundations. Both domains organize components in a hierarchical structure and combine them into sequences that facilitate meaning and comprehension. This study examines syntactic parallels and contrasts between music and language by focusing on shared cognitive processes, processing mechanisms, and structural distinctions. Besides, it aims to advance understanding of the cognitive and neurophysiological basis of syntactic functioning in these two domains through analysis of recent research-based findings. In accordance with this objective, this study utilised an exploratory correlational research design, which is considered a valuable methodological approach to investigate complex relationships between variables. The majority of this study was conducted using the literature review method. The primary aim of this design was to examine the complex interaction between music and language by focusing on syntactic structures and their cognitive and structural effects. By adopting a relational framework, the study aimed to identify patterns and relationships in the selected data, taking into account contextual influences and empirical observations.

In light of the studies conducted, it can be briefly stated that the main similarity between musical and linguistic syntax is the construction of hierarchical structures, often referred to as cognitive "syntax". Research has shown that music and language use common syntactic integration resources

and working memory mechanisms, emphasizing that both systems rely on a common cognitive basis for processing structured sequences. Moreover, experimental evidence suggests that when music and language simultaneously activate syntactic working memory, they impose comparable cognitive demands and imply the same cognitive processing pathways. The literature agrees that musical structure in general, and prosodic structure in particular, shows important parallels with the grammatical organization of language. Empirical research shows that music and language share syntactic integration mechanisms, implying that structural changes in one domain can affect cognitive processes in the other domain. Music and language share syntactic characteristics but have important organizational differences. While the syntax of language aims to generate meaning, musical syntax relies on the psychoacoustic aspects of sound. This indicates that the musical syntax may have developed based on auditory memory rather than through abstract grammatical rules.

Furthermore, although both systems have a hierarchical structure, there are marked differences in terms of organizational units and organizing rules. Differences in culture can affect the syntactic structure of music and language. The prominence of certain sounds or structural components varies across civilizations, resulting in the development of different typologies of language and music. Research on musical processes and rhythmic expectations suggests that syntactic processing in music and language is influenced by temporal structures, and that rhythm makes important contributions to syntactic integration in both domains.

In our study, which aims to examine rhythmic structures within the framework of musical-language phenomena, which are closely related as cognitive and neural systems, priority has been given to the systematic review and analysis of national and international studies on the music-language relationship. While the studies showed that there are significant differences between linguistic and musical syntax at the basic level, they also underlined the necessity of recognizing and exploring the formal similarities between the syntax in these two fields. This study highlights that the structural and functional connections between music and language can be better understood through interdisciplinary approaches that combine research in cognitive neuroscience, psycholinguistics, and music cognition. Investigating such similarities and differences extends our current knowledge of the neural basis of human cognition and communication systems. Future studies ought to further explore the shared and unique aspects of syntactic processing using experimental techniques that combine linguistics, music, and cognitive science.

It is therefore reasonable to conclude that the study of syntax in music and language offers a suitable interdisciplinary avenue for future research, bringing together perspectives from disciplines such as linguistics, music theory, cognitive science, and neuroscience. Thus, the study of the similarities and contrasts between the syntax of music and language reveals a complex interplay of both common and unique cognitive processes. Studying the structural and cognitive underpinnings of these two domains not only deepens our understanding of syntax but also opens the door to broader discussions about the evolution of human communication, brain lateralization, and the universality of structured cognition. As methods such as neuroimaging and computer modelling advance, future research may provide further insights into whether language and musical syntax arise from common neural mechanisms or form parallel but functionally distinct systems.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 18.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 28.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1660088
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ESKİŞEHİR'DE ÖZENGEN KLASİK MÜZİK ÇALGI EĞİTİMİ VEREN ÖZEL KURUMLARIN İNCELENMESİ*

KOÇYİĞİT, Özlem[1]

ÖZ

Bu çalışmada Eskişehir'de klasik müzik çalgı eğitimi veren özengen (amatör) eğitim kurumları incelenmiştir. Müzik eğitimi genel, mesleki ve özengen olmak üzere üç ayrı alanda yapılmaktadır. Müzik eğitimin önemli bir alt basamağı olan özengen eğitim, müzik sevgisi ve ilgisi olan bireylerin başvurduğu özel kurs ve kurumlarda yapılmaktadır ve eğitim alanlara hem duygusal hem de bilişsel yönde birçok kazanım sağlamaktadır. Bilimsel olarak erken yaşta alınan çalgı eğitiminin birçok yararı olduğu tespit edilmekte ve önerilmektedir. Bu tür kurumlar, müzikal ve kişisel gelişimi desteklemede önemli bir rol oynamaktadır. Araştırmanın çalışma grubunu Eskişehir'de klasik müzik çalgı eğitimi veren Millî Eğitim Bakanlığı onaylı 4 kurs ve 4 özel okul oluşturmaktadır. Bu kurumlardaki yönetici ve eğitmenlerle görüşmeler yapılarak bu eğitimin nitelik, süreklilik, amaç, ilgi, elde edilen kazanımlar, gereksinimler ve sorunlar bakımından incelenmesi hedeflenmiştir. Ayrıca, öğrencilerin çalgı eğitimine ilişkin bakış açıları, beklentileri ve algılanan başarıları anketler

* Bu çalışma Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SBA-2024-1883 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

[1] Doç., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, okocyigit@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-9169-1665

aracılığıyla değerlendirilmiştir. Eskişehir'de özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren özel kurs ve özel okulların çok yönlü incelenmesi amaçlandığından, araştırma nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilmiş, durum çalışması (case study) olarak desenlenmiş ve tüm verilerde tümevarım analizi ile Nvivo 14 nitel veri analiz programı kullanılmıştır. Yapılacak özengen müzik eğitimi araştırmalarına katkı sağlayacak bu çalışma ile Eskişehir'in yerinin belirlenmesi sorunları ve çözüm önerileri getirilerek yaygınlaşması ve gelişmesi amaçlanmıştır. Yapılan araştırmayla Eskişehir'de özengen klasik müzik çalgı eğitiminin nitelik, yaygınlık ve talep yönünden iyi bir düzeyde olduğu bununla birlikte müfredat, solfej eğitimi, çalışma programı, çalgı seçimi, eğitimin sürekliliği ve yetenekli öğrencilerin maddi ve manevi yönden desteklenmesi gibi konularla ilgili çalışmalar yapılabileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, çalgı eğitimi, klasik müzik çalgı eğitimi, özengen çalgı eğitimi, Eskişehir'de özengen çalgı eğitimi.

THE EXAMINATION OF THE PRIVATE INSTITUTIONS PROVIDING AMATEUR CLASSICAL MUSIC INSTRUMENT TRAINING IN ESKİŞEHİR

ABSTRACT

In this study, private amateur educational institutions providing classical music instrument training in Eskişehir were examined. Music education is provided in three main fields: general, vocational and amateur. Amateur music education is an important branch of music education that is offered in private courses and institutions to people who have a passion and interest in music. It offers many emotional and cognitive benefits to these individuals. Scientifically, it is determined and recommended that instrument training received at an early age has many benefits. Such institutions play a curicial role in supporting musical and personal development.The study group of the research consists of 4 courses and 4 private schools approved by the Ministry of National Education that provide classical music instrument training in Eskişehir. The aim was to analyse this training in terms of quality, continuity, purpose, interest, achievements, needs and problems by interviewing the managers and trainers in these institutions. Additionally, students' perspectives, expectations, and perceived achievements regarding instrument training were assessed through questionnaires.Since it is aimed to examine the private courses and private schools providing

private classical music instrument training in Eskişehir in a multidimensional way, the research was carried out with a qualitative research method and designed as a case study and the Nvivo 14 qualitative data analysis programme was used with inductive analysis in all data. With this study, which will contribute to other researches on amateur music training, it is aimed to determine the location of Eskişehir, to spread and develop it by bringing problems and solution suggestions. The research concluded that amateur classical music instrument training in Eskişehir is at a good level in terms of quality, prevalence, and demand, but studies can be carried out on issues such as curriculum, solfege education, work programme, choice of instruments, continuity of education, and financial and moral support for talented students.

Keywords: Music, instrument training, classical music instrument training, amateur instrument training, amateur instrument training in Eskişehir.

GİRİŞ

Eskişehir, sanata olan ilgisi ve sevgisi ile tanınmaktadır. Şehirdeki konser, tiyatro, sergi ve sinema salonlarında yıl boyunca çok sayıda farklı etkinlik gerçekleşmektedir. Bu ilgi halkın eğitim ve kültür seviyesinin oldukça yüksek olması ile doğru orantılıdır. Özellikle klasik müziğe olan ilgi artarak devam etmektedir. Bu durumun en önemli kaynaklarından biri 1990 yılında kurulan Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olmuştur. Günümüzde Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve bünyesindeki Anadolu Senfoni Orkestrası, Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Güzel Sanatlar Lisesi, Tepebaşı Belediyesi Çocuk Senfoni Orkestrası ve özel kurslar bu zenginliği gözler önüne sermektedir. Sanatla iç içe yaşayan Eskişehir'deki ailelerin çocuklarını konserlere götürmeleri ve çalgı eğitimi almalarını sağlayarak ileride klasik müzik kültürü olan bireyler yetiştirme azimleri etkileyicidir. Ayrıca üniversite eğitimi almak için diğer şehirlerden gelen öğrenciler de ilgi duydukları çalgı eğitimi almak için bu potansiyeli kullanmak istemektedirler. Bu iki grup dışında az da olsa bir çalgı öğrenmek isteyen belki geçmişinde ötelemiş veya ara vermiş yetişkin bireyler de özel kurslarda eğitim almayı istemektedirler. Eskişehir'de klasik müzik çalgı eğitimi veren Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) onaylı özel kurslar bu beklentiyi karşılamak üzere eğitim vermektedir. MEB onay verdiği kurslardan binasının fiziki şartları, eğitim programları gibi bazı kriterleri taşımasını istemektedir. İncelenen kursların olumlu fiziki şartları, bakım ve hijyen şartları, derslikleri, kurumsal yapılarıyla ile farklılık göstermektedir. Kursların

MEB onaylı olması veli ve öğrenciler için tercih sebebidir. Her kurs ritüel olarak belli zamanlarda düzenledikleri konserler ile yaptıkları eğitimi sergilemektedir.

Özel okullar da çalgı eğitimini önemseyerek ilk ve orta okul eğitim programlarında yer vererek öğrencilerin müzik kültürü almaları için girişimlerde bulunmaktadırlar. Genellikle özel okullarda öğrencilerin yetenek ve isteklerine göre spor ve müzik eğitimine yönelik eğitim verilmektedir. Ders programlarında sosyal etkinlikler için zaman ayrılmakta, öğrenciye istediği dalda eğitim görmesine olanak sağlanmaktadır. Okul yönetimi velilerin sosyal etkinlik beklenti ve talepleri nedeniyle eğitim programlarında çalgı eğitimine yer vermektedir. Okul tanıtım toplantıları, özel günlerde öğrencilerin performanslarıyla çalgı eğitimine verdikleri önemi göstermektedirler. Klasik müzik çalgı eğitimini programlarına alan Eskişehir'deki özel okullar bu yönleriyle incelenmiştir.

Amaç ve Önem

Bu araştırmada Eskişehir'de özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren (MEB) onaylı özel kurs ve özel okullar araştırılarak kurumlardaki yönetici ve eğitmenlerle görüşmeler yapılarak bu eğitimin nitelik, süreklilik, amaç, ilgi, elde edilen kazanımlar, gereksinimler ve sorunlar bakımından incelenmesi hedeflenmiştir. Ayrıca eğitim alan öğrencilerden anket yoluyla bilgi elde edilmiş onların da çalgı eğitimine bakış açıları, beklentileri ve kazanımları belirlenmiştir. Çıkan sonuçların bu eğitimi daha etkin, yaygın ve ileri noktalara ulaşması için çözüm önerileri ışığında farkındalık, teşvik ve bilinçli bir bakış açısı sağlayarak Eskişehir'in bu konudaki yerini de belirleyecektir.

Problem Durumu

Eskişehir'de özengen klasik müzik çalgı eğitiminin genel durumu nedir?

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu Eskişehir ilinde MEB'e bağlı özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren 4 kurum ve 4 özel okuldan oluşmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma gönüllü olarak araştırmaya katılmayı kabul eden kurumlarla sınırlıdır.

Müzik ve Çalgı Eğitimi

Müzik kelimesi, Yunanca *musike techne* (meleklerin sanatı) kökünden gelmektedir. Müzik sesler aracılığı ile düşünme, yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, tüm ilişkileri içinde araştırılıp aktarılması sanatıdır (Selanik, 1996: 2). Müziğin, doğanın sunduğu sesleri seçmek, düzenlemek ve oluşan müzik sesleri ile bileşimler yaratmak üzere, yaşamla bağlantılı tasarlanmış, bilişsel, devinişsel ve duygusal üretimdir (Say, 2002: 358) şeklinde başka bir tanımı da yapılabilir.

Müziğin birçok tanımı yapılmıştır, yapılan tanımlara göre müzik "sanat", "bilim", "sanat ve bilimdir" şeklinde sınıflandırılabilir (Uçan[a], 1994: 13).

Müzik insanlığın var olmasıyla başladığı düşünülen bir sanat dalıdır. Birey, duygularını düşüncelerini ve ruh halini yansıtması, kendini ifade etmesi yoluyla etkileşimde bulunabilmektedir. Milli duyguları harekete geçiren marşlar, ölen yakınların ardından söylenen ağıtlar, düğünlerde söylenen şarkılar, annesinin bebeğini sakinleştirmek ve uyutmak için söylediği ninniler gibi örnekler bu sanatın ne kadar yaygın olduğunun göstergesidir. Bu sanat ayrıca bireyin yaşantısına getirdiği kazanımlarından dolayı da önemlidir. Müzik hem dinleyen hem de icra eden için olumlu yönleriyle değerli bir sanat dalıdır.

Çalgı eğitimi, bireyin fiziksel yapısıyla ve psiko-motor gelişimiyle çok yakından ilgili olması ve uzun bir sürece yayılması nedeniyle gerek mesleki gerekse genel eğitim çerçevesinde, ağırlıklı olarak çocukluk ve gençlik yıllarını kapsayan bir eğitimdir. Öğrencinin odaklanma süresi ve dikkati gelişirken, hayal dünyası zenginleşir, duygularını ifade edebilme olanağı sağlar ve kaslarını harekete geçirir. Zihin ve kas koordinasyonunu sağlayarak mekanik beceri haline getirir. Kendini daha iyi ifade ederek özgüvenini arttırır. Ayrıca hafızanın gelişmesi, mantık yürütme, sorumluluk sahibi, estetik görüşün geliştirmesini de sağlamaktadır. Hem akademik hem de sosyal yönden daha başarılı bireyler yetişmesi amacıyla amatör müzisyenlerin çoğalması için bu konunun önemsenmesi ve desteklenmesi gereklidir. Dolayısıyla, bu eğitim süreci, öğrencinin kişisel bilişsel, duygusal ve devinimsel alanlarda gelişimi ve değişiminin yoğun yaşandığı çocukluk ve gençlik devresinde olumlu etkiler içermektedir.

Mert ve Gündemir (2024) çalışmalarında çalgı çalmanın dolaşım sistemini, kas ve iskelet yapısını olumlu etkilediği, bu fizyolojik etkilerin yanı sıra zihinsel sağlığa da olumlu etkide bulunarak kişinin bir bütün olarak yaşam kalitesini artıracağını belirtmiştir. Çalgı eğitimi, birçok organın birlikte hareket etmesiyle bir bütünlük gösterir. Örneğin flüt çalan bir öğrenci görme, duyuş,

parmaklarını, dilini, akciğerleri ve diyafram kasını, dudaklarını birlikte kullanarak aralarındaki koordinasyonu sağlar. Çocukluk çağında başlanılan çalgı eğitiminin ilerde sağlayacağı yararlar bilim insanlarının yaptıkları çalışmalarla önerilmektedir. Çalgı eğitimin temel taşlarından özengen çalgı eğitimi bu ihtiyaca karşılık veren bir yapıdır. Genellikle çocuğu ailenin teşvik etmesi ile başlar. Bazen öğretmeni, bazen arkadaş faktörü de etkili olmaktadır.

Özengen Çalgı Eğitimi

Müzik eğitimi özengen eğitim, genel müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olmak üzere 3 şekilde yapılmaktadır.

Özengen eğitim, özenmek'ten türeyen bir kelime olup, amatör anlamda verilen müzik eğitimi anlamındadır. Müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yöneliktir, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmak hedefiyle yapılan bir eğitimdir (Uçan[b], 1994: 27). Özengen müzik eğitiminde müziği maddi çıkar beklemeksizin sadece zevk almak için yapan ve bunu yaşam tarzı olarak benimseyen ve amatör sanatçılar yetiştirmek amaçlanır. Özengen müzik eğitimi örgün olmayan başka deyişle yaygın eğitim denilen bir sanat eğitimidir (Uçan[a], 1994: 72). Özengen müzik eğitimde resmi, özel kurumların veya kişilerin verdiği müzik kursları, özel dersler, konserler, yarışmalar, gibi etkinlikler yer almaktadır (Uçan[a], 1994: 73).

Özengen çalgı eğitiminin verildiği özel ve tüzel kişiler tarafından açılan MEB'e bağlı özel kurslar ülkemizin kültür ve sanat yaşamında çok önemli bir yere sahiptir (Aksoy, Güçlü ve Nayır, 2020: 948).

Literatürde özengen müzik eğitimi konusunu çeşitli yönlerden araştıran çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalarda Tepeli (2018) Ankara'da MEB'e bağlı 48 özengen müzik eğitimi veren kurumun mevcut durumu ve uygulamada ortaya çıkan sorunları araştırmış, sorunlara yönelik çözüm önerileri getirmiştir. Sarı (2021) Adana ili, Seyhan ve Çukurova ilçelerinde faaliyet gösteren özengen müzik eğitimi kurslarının yöneticileri, öğretmenleri, öğrencileri ve velilerin özengen müzik eğitimi hakkındaki düşüncelerini araştırmıştır. İmik ve Dönmez (2017) yaptıkları çalışmalarında Malatya'da özengen müzik eğitimi kurumlarında Türk müziğine olan ilginin düzeyi çeşitli yönlerden araştırılmıştır. Baylan (2021) çalışmasında betimsel tarama modeli kullanarak İstanbul'da MEB'e bağlı özengen eğitim veren kurumları incelenmiştir. Oğuz, Kaleli ve Mustul (2021) çalışmalarında Konya'nın 3 merkez ilçesindeki özengen müzik eğitim kurumlarında keman

eğitimcilerinin keman eğitiminde karşılaştıkları sorunları incelemiş ve analiz etmiştir. Özden ve Özdemir (2023) çalışmalarında Sivas'ta MEB'e bağlı özengen müzik eğitimi kurumlarındaki eğiticilerin, ders süresi ve içerikleri, çalgı eğitiminde ders sırasında ve dışında ortaya çıkan sorunları incelemişler ve analiz etmişlerdir. Ataman ve Güler (2021) çalışmalarında Çanakkale ve Balıkesir'de resmî ve özel kurumlarda özengen çalgı eğitimi alan 26 katılımcının çalgı eğitiminde ilişkin görüşlerini araştırmıştır. Kesendere (2018) özengen keman eğitiminde öğrencilerin keman derslerine ek olarak özel hazırlanmış ders videoları desteği alan öğrencilerin başarı durumlarını, Yiğit ve Özdek (2010) özengen klasik gitar eğitimindeki yöntemleri, eğitici ve öğrencilerin tutum ve hedeflerini, eğitimle ilgili problemleri araştırmıştır. Güleç (2018) araştırmasında Ankara'da faaliyet gösteren özengen müzik eğitimi kurumlarında klarnet öğretmenlerinin eğitim anlayışlarının belirlemesine yönelik durum tespiti yapılmıştır.

Yukarıda verilen araştırmalar incelendiğinde özengen çalgı eğitiminin genellikle talep gördüğü fakat müfredat izleme, kadro yetersizliği, materyal sıkıntısı, bütçe ve enstrüman, fiziki ortam yetersizliği gibi sorunlar belirlenmiştir. Bu çalışmalar Eskişehir'de de böyle bir araştırmanın yapılmasında etkili olmuş ve ışık tutmuştur.

YÖNTEM

Bu araştırma Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulunun 15.02.2024 tarih ve 697496 sayılı izni ile alınan etik kurul onayı ve Eskişehir Valiliği İl Milli Eğitim Müdürlüğünün 17.05.2024 tarih ve E-88074293-605.01-102492252 sayılı izni ile onaylanmıştır. Bu bölümde araştırma modeli, verilerin toplanması ve analizi, veri toplama araçları hakkında bilgiler yer almaktadır.

Araştırma Modeli

Bu araştırmada, Eskişehir'de özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren özel kurs ve özel okulların çok yönlü incelenmesi amaçlandığından, araştırma nitel araştırma yöntemiyle yapılmış ve durum çalışması (case study) olarak desenlenmiştir.

Araştırmacı durum çalışmasında bir durum ya da durumlara odaklanır. Durum çalışmaları çeşitli sosyal olguları betimlemek, açıklamak veya değerlendirmek için yapılabilir. Durum çalışmasında araştırma yapılan sosyal olgunun doğal ortamında veriler toplanır, elde edilen veriler araştırmacıların ve katılımcıların bakış açılarını yansıtır. Durum çalışması eğitim alanında "niçin"

ve "nasıl" sorularının cevaplandırılmasında genellikle tercih edilen bir araştırma yöntemidir (Yin, 1994; Bogdan ve Biklen, 1998; Creswell, 2005; Patton, 2002; Ünlüer, 2010).

Bu araştırma, Eskişehir'de özengen klasik çalgı eğitimi veren kurumların eğitim niteliğinin belirlenmesi ve sorunların belirlenerek çözüm önerileri getirilmesi amacıyla desenlenmiştir. Bu nedenle bu araştırma, değerlendirme amaçlı durum çalışması olarak yapılmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada veriler etik kurul onaylarının sonrası belirlenen gönüllü katılımcı kurumlarla yapılan görüşme ve anket teknikleri kullanılarak toplanmıştır. Kurs ve özel okul yöneticileri ve eğitmenlerle görüşme yöntemi, öğrenciler için ise anket yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın genel amacı doğrultusunda veriler Eskişehir ilinde MEB'e bağlı özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren 4 kurum ve 4 özel okuldan elde edilmiştir. Görüşme Formu literatür ve araştırma amacı doğrultusunda hazırlanmıştır. Hazırlanan sorularla, yönetici, eğitmen ve öğrencilerin özengen çalgı eğitimine olan yaklaşımları, beklentileri, karşılaşılan problemler, çözüm önerileri ve düşüncelerinin ortaya koyulması hedeflenmiştir. Görüşme açık uçlu sorular, anket ise çoktan seçmeli ve açık uçlu sorulardan oluşmuştur. Görüşmeler 2024 yılının bahar yarıyılında, ses kayıt cihazı yoluyla veya katılımcının isteği doğrultusunda formu uygun zamanında doldurması şeklinde olmuştur. Soruların sorulmasından önce katılımcılara gerekli açıklamalar yapılmış, araştırmanın amacı belirtilip izinleri alınmıştır. Katılımcıların verecekleri cevapların gizli tutulacağı kurum ve kişisel bilgilerin paylaşılmayacağı ve istemedikleri sorulara cevap vermeyecekleri belirtilmiştir. Ses kayıtları, verilerin daha kolay analiz edilebilmesi amacıyla araştırmacı tarafından yazıya çevrilmiştir. Yönetici ve eğitmenler araştırmaya büyük ilgi göstermiş sonuçları hakkında bilgilendirme istemişler, bu çalışmanın kurumlar arası işleyişin ortaya konulması ile birbirlerinden pozitif yönde etkileneceklerinin önemini belirtmişlerdir. Araştırmada kurumların isimleri verilmemiş, özel kurslara *C-1, C-2, C-3, C-4* kodları, özel okullara *S-1, S-2, S-3, S-4* kodları verilmiş, analiz sonuçları bu kodlara göre gösterilmiştir. Araştırma yapılan kurumlarla ilgili özet bilgiler aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Kurum	Eğitim	Eğitimciler	
	Faaliyet Yılı	Sayı	Mezuniyet
C-1	10	21	Konservatuvar Eğitim Fakültesi

C-2	16	10	Konservatuvar
C-3	8	8	Konservatuvar Eğitim Fakültesi
C-4	12	13	Konservatuvar
S-1	29	3	Konservatuvar Eğitim Fakültesi
S-2	26	1	Konservatuvar
S-3	26	3	Konservatuvar Eğitim Fakültesi
S-4	16	3	Eğitim Fakültesi

Tablo 1. Araştırma yapılan kurumlar.

Durum çalışmasında yukarıda açıklanan yöntemlerle toplanan tüm veriler süreç içerisinde analiz edilmektedir. Nitel verilerin analizi süreci şekil olarak tümevarımsal bir yapıdadır. Görüşmelerin dökümleri ya da yazılmış notları gibi özel veriden, kodlar ve temaların oluşturulması şeklinde genele doğru bir gidiş söz konusudur (Creswell, 2002; Ünlüer, 2010).

Bu araştırmada toplanan tüm verilerin analizi Nvivo 14 Nitel Veri Analiz Programıyla yapılarak, kodlanan veriler belirli temalar altında bir araya getirilerek bulgular sunulmuş ve yorumlanmıştır.

Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada katılımcıların, araştırmanın değişkenlerini belirlemek için hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu ve anket kullanılmıştır. Görüşme formunda kurs yöneticilerine 20, kurs eğitimcilerine 12 ve öğrencilere 11 soru sorulmuştur. Özel okul yöneticilerine ise 8, eğitimcilere 16 ve öğrencilere 11 soru sorulmuştur. Öğrenciler için açık uçlu anket yöntemi kullanılmış, yönetici ve eğitmenler için yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır fakat bazı katılımcılar soruları yazarak cevaplamayı tercih etmişlerdir.

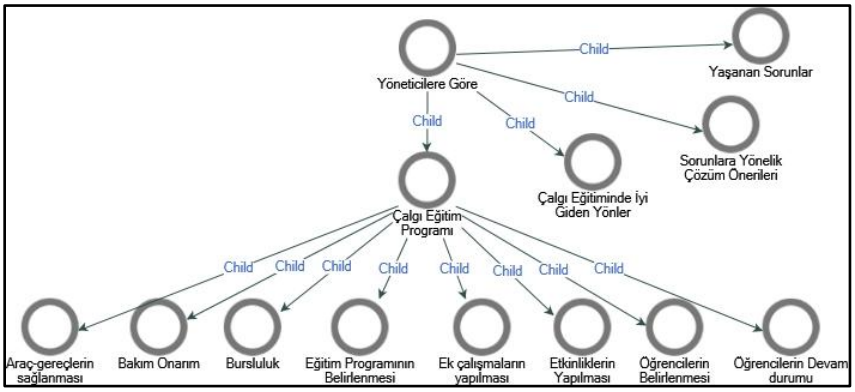
BULGULAR

Bu bölümde araştırma sürecinde toplanan verilerden elde edilen bulgular ve yorumları yer almaktadır.

Araştırmanın bulguları “Yöneticilere Göre”, “Eğitimcilere Göre” ve “Öğrencilere Göre” olmak üzere 3 ana tema altında toplanmıştır. Ana temaların da kendi içinde alt temaları vardır. Yapılan analizler sonucunda ulaşılan temalar ve alt temalar aşağıdaki şekillerde gösterilmektedir.

Yöneticilere Göre

Araştırma yapılan kurumlardan elde edilen verilerin analizi sonucunda "Yöneticilere Göre" birinci ana teması Şekil.1'de gösterildiği gibi, Çalgı Eğitim Programı, Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler, Yaşanan Sorunlar ve Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri olmak üzere 4 alt tema altında toplanmıştır.



Şekil 1. Yöneticilere göre.

Çalgı Eğitim Programı

Yöneticilere göre "Çalgı Eğitim Programı", *Eğitim Programının Belirlenmesi, Öğrencilerin Belirlenmesi, Ek Çalışmaların Yapılması, Etkinliklerin Yapılması, Araç-gereçlerin Sağlanması, Bakım Onarım, Öğrencilerin Devam Durumu* ve *Bursluluk* olmak üzere 8 alt tema altında toplanmıştır.

Eğitim Programının Belirlenmesi

Özel kurs yöneticilerinin "Eğitim Programının Belirlenmesi" alt temasında verdikleri cevapların "*MEB müfredatı ve LCM müfredatı uygulandığı" ve "eğitmenlerin kendi ekolleri ile eğitim modelleri ve her çalgının müfredatını öğretmeni belirler"* olduğu görülmüştür. Özel kurslar eğitim programını genellikle MEB müfredatına göre belirlemektedir.

Öğrencilerin Belirlenmesi

"Çalgı Eğitim Programı" alt temasının diğer bir alt teması "Öğrencilerin Belirlenmesi" temasıdır. Bu alt tema ile ilgili özel kurs yöneticilerinin cevaplarında **C-1** *"MEB ve LCM sınavlarına alarak öğrencileri belirliyoruz"*, **C-2** *"Öğretmenlerimiz yeterliliklerini belirler"* **C-3** *"Tanışma dersi yapıyor ve bu şekilde belirliyoruz"*, **C-4** *"Öğrencinin isteğini göz önüne alıyor ve deneme dersi yapıyoruz"* yer almıştır. Özel kurslardan ikisi öğrenci seçiminde deneme dersi ile öğrencilerini

belirlerken bir kurs sınav yaptığını diğer kurs ise çalgı öğretmenin öğrencinin yeterliliklerini belirlediğini bildirmiştir.

Ek Çalışmaların Yapılması ve Öğrencilerin Müzik Eğitimi Verilen Kurumlara Yönlendirilmesi

Araştırma kapsamında elde edilen verilerden tespit edilen "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının diğer bir alt teması, olan "Ek çalışmaların yapılması ve öğrencilerin müzik eğitimi verilen kurumlara yönlendirilmesi" ile ilgili bulgulara göre **C-1** yöneticisi "*Yaklaşık 75 öğrencimiz bu kurumların sınavlarına girerek başarılı olmuştur"*, **C-3** "*Her yıl 10-15 öğrenci hazırlarız. Başarı oranımız %98'dir"*, "**C-4** "*Her yıl öğrencilerimizi bu okullara hazırlıyoruz"* şeklinde yaptıkları çalışmayı açıklamıştır. Özel kurslar ek çalışma konusunda daha ilgili bir profil çizmektedir. Solfej, çalıştay düzenleyerek öğrenciye destek olmaktalar. Ayrıca müzik eğitimi veren kurumlara yönlendirme ve hazırlama konusunda da çalışmalar yapmaktadırlar. Özel okul yöneticilerinin bu konuyu değerlendirmediği gözlemlenmektedir.

Etkinliklerin Yapılması

Araştırma sonucunda elde edilen verilerden tespit edilen "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının diğer bir alt teması "Etkinliklerin Yapılması" temasıdır. Bu tema ile ilgili olarak özel kurslardan **C-1** *"3 ayda bir bölüm konserleri yapılmaktadır. Ayrıca yıl sonunda provalar sonunda büyük konserde sahne alırlar"*, cevabını vermiştir. Diğer özel kursların yöneticileri "*Yıl sonu büyük konser etkinliği düzenliyoruz, bazı yıllar yeni yıl konseri yapılmaktadır"* şeklinde yapılan etkinlikleri belirtmiştir. Özel okul yöneticisi **S-3** etkinlikler konusundaki dikkat çekici açıklamasında *"Okulumuzda 2 haftada bir öğle arasında düzenli karma konser yapılmakta. Okul fuayesinde yapılan bu konserlere öğrenci velileri davet edilmektedir. Konserlerde öğrenciler bireysel ve toplu olarak çalıştıkları eserleri icra etmekteler. Ayrıca önemli günlerdeki törenlerde yer almaktalar. Bu tür etkinlikleri okul yönetimi olarak destekliyoruz"* şeklindeki ifadesiyle etkinliklere verdikleri önemi belirtmiştir. Etkinlikler düzenleme konusunda özel kurs ve özel okullar düzenli konser yaptıklarını ve bu konuda öğrencileri destekledikleri gözlenmektedir.

Araç-gereçlerin Sağlanması

Kurum yöneticileri araç-gereç sağlanması konusunda yaptıkları açıklamada özel kurs C-1 yöneticisi *"Kurum tarafından sınıflarımızda bulundurulmaktadır"*, **C-2** yöneticisi "*Kurumumuz*

sağlıyor", **C-3** *"Kurum tarafından sağlanır, taşınabilir ve üflemeli çalgılar kursiyer tarafından temin edilir"*, **C-4** *"Öğrenciler kendileri temin ediyor"* bilgisini vermiştir. Özel okul yöneticilerinden **S-1** *"Yeterli imkanları sunmaktayız"*, **S-2** *"Bateri, piyano ve gitar çalgıları bulunmaktadır"*, **S-3** *"Okulumuzun bu konuda olanaklarının çok iyi olduğunu söyleyebilirim. Kuyruklu piyano, keman, çello, gitar, vurma çalgılar, keman ve flüt bulunmaktadır"*, **S-4** *"İhtiyaçlar doğrultusunda alınmaktadır"* şeklinde okul olanaklarını belirtmiştir. Çalgıların sağlanması konusunda özel okulların imkanları yeterli olmakla birlikte özel kurslar kurumlarında piyano, bateri gibi taşınamaz çalgılar mevcuttur. Yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar ve gitar gibi taşınabilen çalgıların öğrenci tarafından edinilmesi istenmektedir.

Bakım Onarım

Özel kurs yöneticilerinden çalgı bakım onarımıyla ilgili olarak **C-1** *"Piyano akordörü gelmektedir"*, C-2 *"Uzman ve yetkili kişiler tarafından yapılıyor"*, **C-3** ve **C-4** *"Düzenli olarak gelen luthierler tarafından sağlanır"* bilgisini vermiştir. Özel okul yöneticilerinden **S-1** *"Öğretmenlerimizin bilgilendirmesi ile çalgıların bakım ve onarımını düzenli olarak yaptırıyoruz"*, **S-2** *"Müzik öğretmenimizin rutin kontrolü ile bakım ve onarım sağlanmaktadır"*, **S-3** *"Dışardan düzenli olarak lutiye desteği almaktayız"*, **S-4** *"Okulumuzdaki ustamız yapar, müzik öğretmenleri destek olur"* şeklinde bakım onarım işlerinin açıklamıştır. Kurs ve okul yöneticileri çalgıların bakım ve onarımı ile ilgili sorun yaşanmadığı, kurumların profesyonel yardım aldıkları gerektiğinde eğitimcilerin de bakım onarım işlerinde devreye girdiğini belirtilmişlerdir.

Öğrencilerin Devam Durumu

"Çalgı Eğitim Programı" alt temasının diğer bir alt teması olan "Öğrencilerin Devam Durumu" temasında özel kurs yöneticilerinden **C-1** "*Her yıl kayıt yenileyerek uzun vadeli devam etmekteler"* **C-2** *"Genellikle devamlılar"* cevapları alınmıştır. Cevapların tamamı dikkate alındığında, özel kurs yöneticileri kursiyerlerde devam konusunda sıkıntı yaşamadıklarını belirtmişlerdir.

Bursluluk

Araştırma yapılan kurumların burs vermeleriyle ilgili olarak **C-1** yöneticisi *"Üç aylık eğitim sonunda sınav ile bursluluk sınavı yapılmaktadır"*, **C-3** *"Her yıl 3 bursiyer kontenjanımız vardır. Genellikle çocuk bakım evlerindeki çocuklar için bu kontenjanı kullanmaktayız"*, **S-2** yöneticisi *"Öğrencilerimizin sanatsal başarılarına göre belirli oranlarda burs vermekteyiz"* demiştir. Burs

verilmesi konusunda özel kurslar daha istekli görünmektedir. Özel okullardan yalnızca bir okul burs verdiklerini belirtmiştir. Özel okulların akademik başarısı ve spor başarısı olan öğrencilere burs verdiği bilinen bir gerçektir. Müzikal başarılarında bu kapsamda değerlendirilmeleri gerekmektedir. Ayrıca bir kursun bakımevlerindeki çocuklar için burs vermeleri güzel bir uygulamadır.

Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler

Yöneticilere göre "Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler" şu şekildedir; **S-1** kurumu yöneticisi *"Daha özgüvenli bireyler olmalarını sağlamakta, okulumuzun tanıtımında çok etkili, velilerimiz çocuklarının bir çalgı öğrenmesi konusunda çok ilgililer*". **S-2** yöneticisi *"Öğrencilerimizin bilişsel ve sosyal becerileri artmakta, farklı alanlardaki bu etkinliklerle kendilerine bir alan açmaktalar, yaptığımız etkinliklerde sanatsal farkındalık da yaratmaktayız. Velilerimiz ilgili ve konuya hakimler"*, **S-3** ise *"Çocukların müzikal yeteneklerini geliştirmesi ve sanat duygusunun oluşması ve gelişmesi"*ni belirtmiştir. Çalgı eğitiminde iyi giden yönlerle ilgili iki kurum arasında bakış açısı farklılığı gözlenmektedir. Kursların eğitim amaçlarının zaten çalgı eğitimi vermesi olduğu için çalgı eğitiminin öğrenciye kattığı yararlar üzerinde durmaktadır. Özel okullar bu yararların yanında çalgı eğitiminin kurumlarının prestij ve vizyonundaki olumlu etkileri ve velilerin beklentilerinin de değerli olduğunun altını çizmişlerdir.

Yaşanan Sorunlar

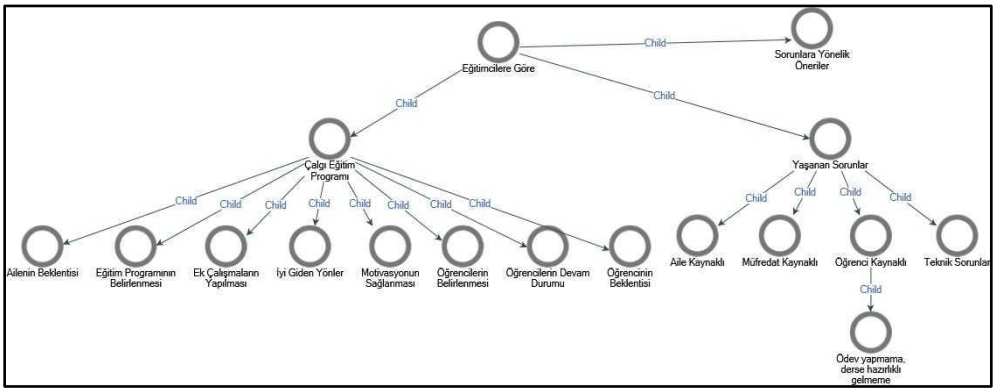
Yöneticilere göre çalgı eğitiminde "Yaşanan Sorunlar" şu şekildedir. Görüşme yapılan kurs yöneticilerinden **C-1** "*Öğrencilerin zorlanması veya öğretmen değişikliği*", **C-3** "*Kısa süre devam eden öğrencilerin bırakma nedeni düzenli egzersiz yapamadıkları, devamlılık sağlayamadıkları ya da zaman ayıramadıkları için bırakıyorlar*", **C-4** "*Yavaş ilerleme kaydediliyor* "şeklinde yaşanan sorunları ifade etmiştir. Özel okul ve kurs yöneticileri yaşanılan sorunlara ilişkin öğrencilerin devam sorunu, derslere katılım isteksizliği ve çabuk ilerleme isteklerini belirtmişlerdir. Özelikle özel okullar sorunlarının olmadığını bildirmişlerdir. Kurslarda yaşanan sorunlar genellikle öğrencilerin eğitimi bırakması, çalışmak için zaman ayıramaması, eğitimin zor gelmesi ve öğretmen değişimi şeklinde sıralanmaktadır. Yaş skalasının geniş olması da bir diğer sorun olarak görülmektedir.

Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri

Yöneticilere göre çalgı eğitiminde yaşanan sorunlara yönelik çözüm önerileri şöyledir; örneğin **C-3** *"Yalnızca 50 dakikalık ders eğitimi öğrencinin çalgıda ilerlemesinde yetersiz kalmaktadır. Genel eğitim sistemi ile birlikte çalışılmalı ve ilerlenmelidir. Çalgı eğitimi uzun süre emek ve zaman isteyen bir konudur. Bireysel çalışma önemlidir"*, **C-1** *"Yaş gruplarına göre düzenlenmiş ayrı müfredat sistemleri kullanılmalı ve uygulanmalıdır"* ifadelerini kullanmıştır. Özel kurs yöneticileri sorunlara yönelik çözüm önerilerinde ders süresinin arttırılması, öğrencilerin derslere hazırlıklı gelmesi ve müfredat esnekliği sağlanması gibi çözüm önerileri sunmuşlardır.

Eğitimcilere Göre

Araştırma yapılan kurumlardan elde edilen verilerin analizi sonucunda "Eğitimcilere Göre" ikinci ana teması Şekil.2'de gösterildiği gibi, *Çalgı Eğitim Programı, Yaşanan Sorunlar ve Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri* olmak üzere 3 alt tema altında toplanmıştır.



Şekil 2.Eğitimcilere göre.

Çalgı Eğitim Programı

Eğitimcilere göre "Çalgı Eğitim Programı", *Eğitim Programının Belirlenmesi, Öğrencilerin Belirlenmesi, Ek Çalışmaların Yapılması, Motivasyonun Sağlanması, İyi Giden Yönler, Ailenin Beklentisi, Öğrencinin Beklentisi ve Öğrencilerin Devam Durumu* olmak üzere 8 alt tema altında toplanmıştır.

Eğitim Programının Belirlenmesi

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Eğitim Programının Belirlenmesi" temasıyla ilgili eğitimcilerden elde edilen verilerde **C-1** eğitimcileri *"Yaşa göre değişmekle beraber öğrencinin algı ve kas gelişimine göre de programım değişiyor"* ve *"3 farklı eğitim programı mevcut. LCM (London Collage of Music) sınavlarına hazırlanan*

öğrenciler ile sınavda istenen programları, MEB (Milli Eğitim Bakanlığı Sertifika) programına katılan öğrenciler ile seviyesinde istenen repertuvar, hobi programına katılan öğrenciler ile de seviyelerine ve tekniklerine uygun eserler çalışıyoruz.", **C-2** eğitimcileri *"Temel teknik ve temel müzik eğitimi çalışmaları ile gelişimlerini kolaylaştıran bir eğitim yolu belirlemekteyim"* ve *"Öğrenciye göre belirliyorum fakat her sınıf için içinde öğrenci seviyelerine göre seçim yapılabileceğimiz belli bir müfredat olması gerektiğini düşünüyorum."* ve *"MEB programına devam eden öğrenciler için MEB'in müfredatını uyguluyorum. MEB dışı öğrencilerin seviyelerine ve fiziksel özelliklerine göre program belirliyorum"*, **C-4** *"ABRMS ve Milli Eğitimin programlarında yer alan eserleri öğrencilerin seviyelerine ve fizyolojik özelliklerine göre belirliyorum"*, **S-3** *"Enstrüman eğitimi ile birlikte solfej eğitimi, orkestrasyon ve düzenleme yapma gibi eğitimler de verilmekte"*, **S-4** *"Kendi aldığımız eğitim ve çalgı metotlarına göre program belirliyorum"* açıklamaları görülmektedir. MEB sertifika programı uygulayan özel kurs eğitimcileri belirli müfredata bağlı kaldıklarını fakat bazı sıkıntılar yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bu müfredatın daha çeşitli ve esnek olması görüşünde olan eğitimciler bulunmaktadır. Özel okulların eğitimcileri çalgı eğitimi programında esnek olduklarını kendi müfredatlarını oluşturduklarını ifade etmektedirler.

Öğrencilerin Belirlenmesi

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Öğrencilerin Belirlenmesi" temasındaki cevaplar şöyledir; **S-1** *"Aile ile iletişim sağlıyor, bilgilendirme ve yönlendirme yaparak."* ve *"İşitme testi yapıyoruz ve yeteneklerine seviyelilerine göre yönlendirme yapıyoruz."*, **S-2** *"Her öğrenci melodika çalışması yapıyor. Böylece belirliyoruz."*, **S-3** *"Öğrencilerimizin fiziksel özelliklerine bakarak ve yakın oldukları enstrümanları tercih etmeleri konusunda yönlendirmeler yapılmakta. Eğitimi verilecek olan enstrümanların tarihi, teknikleri ve enstrümanların özellikleri hakkında kısa bilgilendirmeler yaparak tercihler alınıyor."*, **S-4** *"Öğrenci, veli seçiyor. Ama derslerde fark edilen öğrencileri biz yönlendiriyoruz."*. Çalgı seçme konusunda özel kurslar daha fazla seçeneğe sahip olmaktadır. Genellikle bu kurumlarda öğrencinin isteği önceliklidir. Bazı kurumlar kulak testi yapmaktadır. Öğrencinin fiziksel özelliklerini göz önüne alarak öğrenciyi yönlendiren kurumlar da mevcuttur.

Ek Çalışmaların Yapılması

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Ek Çalışmaların Yapılması" temasında, "özel müzik yeteneğe sahip olduğunu fark ettiğiniz öğrenciler için yönlendirme ve yapılanlar" sorusuna eğitimcilerin verdikleri cevaplar şöyledir; **C-1** *"Yetenekli çocuklarımı genellikle çalgımın yer aldığı konserlere gitmesini, takip etmesini istiyorum. Uygun eğitim programlarına yönlendiriyorum. Belirli bir program belirleyip destekleyici çalışmalar yapıyorum"* ve *"Yetenekli olduğunu belirlediğim öğrencileri şayet yaşları uygun ise müzik okullarına (konservatuvar, güzel sanatlar lisesi) yönlendiriyorum"*, **C-2** *"Tekniklerini standarttın ilerisinde kaynak ve etütlerle destekliyorum"* ve *"Seviyelerinin biraz üstünde eserler vererek gelişmelerini sağlıyorum. Teknik çalışmalara daha fazla odaklanıyorum"*, **C-3** *"Çaldığı parçaların notalarını sesleriyle okutuyorum. Ezgi ritim çalışmaları yapıyorum ve farklı hocalar ile etkileşimli kulak gelişim egzersizleri yapıyoruz."* ve *"Eğer isterlerse konservatuvar, güzel sanatlar lisesi gibi kurumlara gitmeleri yönünde teşvik ediyorum. Yetenekli çocuklarla daha akademik çalışmalar yapıyorum"*, **C-4** *"Eğitim programını hızlandırıp, ileri teknikler öğretiyorum"* ve *"Seviyelerine göre bir program belirleyip daha ilerlemeleri konusunda yardım ediyorum"* **S-1** *"Yeteneğine göre aile ile görüşüp yönlendirme yapılıyor"*, **S-2** *"Aile ile görüşme yapar, kurs, konservatuvar, güzel sanatlar lisesi hakkında bilgi verilir ve yönlendirme yapılır. Bu okulların uyguladıkları eğitim hakkında bilgi verilir"*, **S-3** *"Öğrenciyi daha iyi tanımaya çalışmaktan başlayarak sevdiği ilgi duyduğu, çalmak istediği müzik türüne göre gerekli bilgilendirmeleri yapıyorum. Becerilerini geliştirebileceği etüt ve eserler seçerek çalışma disiplinini sağlamaya çalışıyorum. Gelişme gösterdikçe öğrencinin performansını sergileyebileceği küçük ve büyük organizasyonlarla görev almasını ve başarılarının geri bildirimini yaparak motive olmasını sağlamak diğer amaçlardandır"*, **S-4** *"Veliyi arayıp bilgi veriyoruz. Veli, öğrenci ve öğretmen beraber bir yol haritası çiziyoruz"* ve *"Sene başında yapılan tarama testi sonucunda belirlenen çocuklar için süreç belirliyoruz"*. Özengen çalgı eğitimi sürecinde öğrencinin müziğe çok yeteneğinin olduğunu belirleyen çalgı eğitimcilerine neler yaptıkları sorulduğunda birkaç uygulama yaptıkları görülmektedir. Bir kısım eğitmen öğrenciye daha fazla ders, teorik bilgi, müzik tarihi bilgileri, etüt, egzersiz ve seviyesine uygun eserler vererek ilerlemesini sağladıklarını, bir kısım eğitmen koro, melodika ve solfej çalışmaları yaptıklarını, bir kısım eğitmen ise aileleri ile görüşerek çocuklarının yeteneği konusunda onlara bilgi verip mesleki eğitim (konservatuvar,

güzel sanatlar lisesi veya eğitim fakültesi vb.) alması konusunda yönlendirme yaptıklarını belirtmişlerdir.

Motivasyonun Sağlanması

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Motivasyonun Sağlanması" temasında eğitimcilerin verdikleri cevaplar şöyledir; **C-1** *"Küçük yaş gruplarında oyun ve şarkı içeren çeşitli aktiviteler yapıyorum. Büyük yaş gruplarında ise daha çok konuşarak onları motive ediyorum"*, **C-2** *"Özellikle küçük çocuklarda çıkartma (sticker) çok motive edici oluyor. Notalarına ve nota defterlerine yapıştırdığım çıkartmalar çok hoşlarına gidiyor"* ve *"Popüler şarkıları çalmaları konusunda ödül veriyorum. Küçük konserler düzenliyorum, onlara eşlik etmem çok hoşlarına gidiyor. Oyunlarla eğlenceli dersler geçirmelerini sağlıyorum. Sıkıcı buldukları teknik çalışmaları yaparlarsa bu şekilde motive ediyorum. MEB sertifikalı öğrenciler çok daha bilinçli oluyor, yeni sonatin vermem onları motive ediyor"*, **C-3** *"Genellikle küçük parça ve melodilerle başlatıyorum. Çalabilince "ben yapabilirim" duygusunu oluşturunca biraz daha zor parçalar vererek bunu da yapabilirsin diyorum. Kendine inanan çocuk elinden geleni yapıyor."*, **C-4** *"Öğrencilerin yaş, cinsiyet ve ilgi alanlarına göre sevdikleri ve dinledikleri parçaları öğreterek motivasyon sağlıyorum"* ve *"Onlarla birlikte çalmam çok motive ediyor"* **S-1** *"Farklı şarkılar çaldırarak"* ve *"Ödül veriyorum"*, **S-2** *"Öncelikle öğrencilerimin ruh haline göre günlerinin nasıl geçtiğini öğreniyorum ve ne yapmak istediklerini soruyorum. Okul kurallarına uygun taleplerini gerçekleştirdikten sonra ders içeriğine geçiyorum."*, **S-3** *"Etkinliklere katılabileceklerini ve arkadaşları ile birlikte müzik yapabileceklerini fark ettirerek"*, **S-4** *"Güzel iletişim ve neler yapabileceklerini doğru şekilde anlatarak"*. Araştırma kapsamında çalgı eğitimi veren eğitmenlerin öğrenci motivasyonu sağlama konusunda çok zengin yöntemleri bulunmaktadır. Öğrenciye sevdiği şarkıları çalmak ve çaldırmak, birlikte icra etmek, ödüller, motivasyon konuşmaları, dersleri eğlenceli yürütmek, konserler, pozitif tutum, değişik aktiviteler, öğrencinin ilgisini çekme ve çalgı derslerinden zevk almasını sağlama konusunda pozitif etki sağlamaktadır.

İyi Giden Yönler

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "İyi Giden Yönler" temasında eğitimciler; **C-1** *"Çalışan öğrencilerim iyi bir seviyededir"*, **C-2** *"Çalgıya olan ilgi ile doğru orantılı, genellikle hızlı ilerlemek isteyen öğrencilerde çalışma ile ilgili bir sıkıntı yok"* ve

"5 yaşından 45 yaşına kadar öğrencilerim bulunmakta. Küçük yaşta çalgı öğrenmeye başlayan çocukların seviyeleri daha iyi oluyor. Öğrenciden öğrenciye değişmekle beraber öğrencilerimin seviyelerinden memnunum.", **C-3** *"Çalışan, ödevlerini yapan hevesli öğrencilerimin seviyeleri oldukça iyi"*, **C-4** *"Çalgısını seven öğrenciler bu konuda çok istekliler"* ve *"Seviyeleri çalışma ve ilgi durumlarına göre değişiyor. Ortalama olarak iyi bir seviyedeler"*, **S-2** *"Eğitim alan özel kurslara giden öğrencilerimiz daha farklı seviyedeler"*, **S-3** *"Okulumuz öğrencilerinin yaklaşık olarak 400'ü enstrüman eğitimi almış, halen devam etmekte veya almak istemektedir. Bu sayı okul ortalamasının oldukça üzerindedir."*, **S-4** *"Birçok öğrenci ödev yaparak gelir. Az sayıda isteksiz öğrenci vardır."* cevaplarını vermiştir. Özengen çalgı eğitimi veren kurs ve özel okul eğitmenleri öğrencilerin devam durumu, derslere hazırlıklı (çalışarak) gelmeleri ve seviyelerinin de büyük oranda yeterli olduğunu ifade etmişlerdir.

Ailenin Beklentisi

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Ailenin Beklentisi" temasıyla ilgili eğitimcilerin görüşlerinde **C-1** *"Kişiden kişiye değişkenlik gösteren bir konu. Kimi aileler profesyonel olarak ilerlemelerini belgeler ve sertifikalar ile resmileştirmeyi isterken, bazı aileler çocukların sadece çalgıyı hobi olarak düşünmelerini istiyor"*, **C-2** *"Genel anlamda veliler, öğrencilerin eline çalgıyı aldığında dinleyenlerin keyif alacağı şekilde çalmasını bekliyorlar"* ve *"Bazı aileler bu eğitimi hobi olarak görüyor bazı aileler ise çocuklarının çok ciddi bir eğitim almasını istiyor. Yine bazı velilerde gördüğüm durumlardan biri çocuk kesinlikle istememesine rağmen onun çalgı eğitimi alması konusunda ısrarcı ve zorlayıcı olmaları"* ve *"Aileden aileye farklılık gösteriyor. Bazı veliler çocuklarının hobi olarak çalgı eğitimi almasını istiyor bazı veliler çocuklarının Mozart, Beethoven, Fazıl Say, İdil Biret gibi müzisyenler gibi olmalarını istiyor. Çok çabuk bir sürede çalgıyı iyi bir şekilde çalmaları yönünde yüksek beklenti içinde olabiliyorlar."*, **C-3** *"Velilerin beklentileri farklılık gösteriyor. Bazı veliler en iyisi benim çocuğum olsun derken bazıları gelsin gitsin diye düşünüyor"* ve *"Hemen çalgıyı öğrensin, kısa sürede eserleri icra edebilsin. Ailelerin genellikle istekleri çocuklarının kısa sürede çalgıyı iyi çalabilecek düzeye gelmeleri"*, **C-4** *"Çocuklarının çalgı ve nota okuma konusunda ileri seviyede olmalarını bekliyorlar"* ve *"Çocuklarının bir hobisi olsun istiyorlar"*, *"Konser vermelerini ve şarkılar çalmalarını istiyorlar"*.

S-2 *"Bir çalgı çalmasını, öğrenmesini istiyorlar"*, **S-3** *"Aileler öğrencilerin mutlaka bir enstrüman çalması konusunda büyük beklentiler içerisinde olabiliyorlar. Ancak öğrencinin bu konudaki isteği, yeteneği ve disiplini doğru ortak noktada birleşmeyebiliyor. Herkesin enstrüman çalması değil, her öğrencinin kendi yetenekleri doğrultusunda yönlendirilmesi daha doğru olacaktır. Enstrüman çalan öğrencilerin aileleri genelde çocuklarını her konuda desteklemeye çalışıyor ve danışmanlık alarak yardımcı olmaya çalışıyorlar."*, **S-4** *"Genellikle destekçiler. Onlar için çocuklarını sahnede görmek yeterlidir*" yer almaktadır. Eğitimciler çalgı eğitiminde ailelerin beklentileri nelerdir sorusuna verdikleri cevaplar oldukça çeşitlilik göstermektedir. Bir grup veli için sertifika ve konserler öne çıkarken bir diğer grup için hızlıca eser çalabilecek seviyeye gelmesini istemektedir. Çocukları için çalgı eğitimini hobi olarak gören aileler yanında çok ciddiye alan hatta zorlayıcı olabilen velilerde bulunmaktadır. Çalgı eğitimi süreci hakkında daha az bilgisi olan veliler aceleci davranmakta çocuklarının usta müzisyenler gibi çalabilmesi beklentisi içinde olmaktadırlar. Bunun yanında bazı veliler çalgı eğitiminin çocuklarına katacağı ruhsal ve bilişsel olumlu etkilerin bilincinde olarak bu süreci desteklemektedir.

Öğrencinin Beklentisi

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Öğrencinin Beklentisi" temasında eğitimcilerden alınan cevaplar; **C-1** *"Genelde çocuklar ailelerini yansıtıyor. Kimi öğrenciler daha popüler eserlerle çalışmaktan hoşlanıp etüt ve teknik çalışmalardan mutsuz olurken, kimileri gelişimleri için önemli olan programları takip etmekten hoşlanıyor"* ve *"Bazı öğrenciler belirli bir programda ilerlemek isterken bazı öğrenciler kendi dinledikleri türdeki parçaları öğrenmek ve çalmayı hedeflemektedir."*, **C-2** *"Öğrenciler genellikle sevdikleri müziklere eşlik etmek ve öğrendiklerini sergileyebilmek için eğitim alıyorlar. Çeşitli konser ve etkinliklere katılarak motive oluyorlar."* ve *"Yaşça büyük öğrenciler istedikleri eserleri çabucak çalabilme beklentisindeler. Keşke elimde sihirli bir değnek olsa isteklerini yerine getirebilsem. Sıfırdan başlayan çocuklar daha bilinçli, yavaş yavaş ilerleneceğini biliyor ve kabul ediyorlar. Genellikle bütün öğrencilerin beklentisi konser ve etkinliklerde yer almak"*, **C-3** *"Hiç çalışmadan istediğim her parçayı çalabileyim diyenler de var, piyano çalmayı, çalışmayı çok seven müziği aşık öğrencilerim de var. Hepsinin ortak noktası çalgı çalarken eğlenmek ve öğrenmek."*, **C-4** *"Sevdikleri parçalara eşlik edebilmek ve konser verebilmek istiyorlar."* ve *"Çalgılarıyla istedikleri eserleri doğru ve yanlışsız çalabilmek istiyorlar."*, **S-3** *"Öğrenciler derslere geldiğinde enstrümanı*

çalmak adına aceleci davranabiliyorlar. Sabırla çalışmaları tekrarlamaları ve bolca etüt yapmaları konusundaki disiplin zamanla oluşuyor. Bu disiplini ve sabrı öğrenen öğrenciler kendilerini geliştirerek becerilerini ortaya koyuyorlar.", **S-4** *"Sahneye çıkabilmek."*. Öğrencilerin çalgı eğitiminde beklentileri hobi olarak görerek sahneye çıkmak, konser vermek, sevdikleri şarkıları çalmak yanında bu işi daha akademik olarak yapmak ve ilerleme kaydetmek isteyen öğrenciler de bulunmaktadır.

Öğrencilerin Devam Durumu

Eğitimciler temasının "Çalgı Eğitim Programı" alt temasının bir alt teması olan "Öğrencilerin Devam Durumu" temasındaki eğitimci görüşleri; **C-1** *"Dört yıldır birlikte çalıştığım öğrencilerim mevcut. Yeni başlayanlar da var. Bayram tatilleri ve özel durumlar dışında devamlılık göstermekteler."*, **C-2** "*Öngörülemeyen bir durum olmadığı sürece her hafta dersler yapılmaktadır."* ve *"Kış döneminde aksatmadan devam ediyorlar fakat bahar dönemi ile biraz devamsızlıklar başlıyor."*, **C-4** *"Genellikle devamlılar."*. Eğitmenler öğrencilerin çalgı eğitiminde büyük oranda devamlı olduklarını belirtmektedir.

Yaşanan Sorunlar

Eğitimcilere göre çalgı eğitiminde "Yaşanan Sorunlar", *Aile Kaynaklı, Müfredat Kaynaklı, Öğrenci Kaynaklı ve Teknik Sorunlar* olmak üzere 4 alt tema altında toplanmıştır.

Aile Kaynaklı

Eğitimciler temasının "Yaşanan Sorunlar" alt temasının bir alt teması olan "Aile Kaynaklı" temada özel kurs **C-1** eğitimcisi *"Çocukların ve ailelerin istekleri birbirini tutmayınca yaşanan sistem oturtma zorlukları oluyor. Düzenli ve sistemli çalışmaya teşvik edilmeyen ama başarı beklenen çocuklar üzerlerinde kurulan baskı nedeniyle çalgıdan uzaklaşabiliyor."*, **C-2** eğitimcisi *"MEB Müfredatı görmeyen öğrenciler kendilerini yormuyor, az çalışarak çok iyi çalabilmeyi isteyen öğrenci ve velilere rastlıyorum. Çalgı eğitiminin emek, çalışma ve disiplin istediğini öncelikle velilere anlatıyorum. Bazı çocuklar bunu önemsiyor. Disiplin önemli. Bazı veliler yalnızca hobi olarak görüyorlar, bu durumda büyük beklentiye girmemeleri konusunda uyarıyorum. Çocuğun kendi çalgısının olmaması konusu da sıkıntı yaratıyor."* açıklamasıyla aile kaynaklı sorunları işaret etmiştir. Çalgı eğitiminde ailelerin önemi eğitimciler tarafından belirtilmektedir.

Müfredat Kaynaklı

Eğitimciler temasının "Yaşanan Sorunlar" alt temasının bir alt teması olan "Müfredat Kaynaklı" temada özel kurs **C-2** eğitimcisi *"MEB Müfredatının yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünüyorum"*, **C-3** eğitimcisi *"Derste hem solfej hem çalgı eğitimi veriyoruz, ders süresi böylece yarıya bölünüyor. Eğitmenler için bu durum yorucu oluyor"* demiştir. Özengen çalgı eğitiminde müfredat sıkıntısı yaşayan eğitimciler bulunmaktadır.

Öğrenci Kaynaklı

Eğitimciler temasının "Yaşanan Sorunlar" alt temasının bir alt teması olan "Öğrenci Kaynaklı" temada eğitimci görüşlerinde **C-2** eğitimcileri *"Öğrencilerin seviyelerinin üstünde parçalara ve etütlere çok erken geçmek istemeleri"* ve *"Öğrenciler teknik çalışmaları önemsemeden hemen parça çalışmak istiyorlar"* ve *"Öğrencilerin doğru parmak ve bilek pozisyonlarını yerleştirmekte zorlanıyorum. Daha önce öğrencinin yanlış yerleşen pozisyonunu düzeltmek en sık karşılaştığım problem Bir diğer problem notaları öğrenmeleri; Notayı okumak yerine parçayı ezberlemek onlara daha kolay geliyor. Notaların isimleri ve değerleri gibi konular bazı öğrencilere sıkıcı ve zorlayıcı geliyor."*, **S-1** eğitimcileri "*Vücutlarını çok sıkıyorlar"* ve *"Çalgılara gerekli özeni, dikkati göstermiyorlar. Zarar verebiliyorlar"*, **C-1** eğitimcileri *"Öğrencilerde en çok nota okuyamama ve doğru ritimde çalamama problemleri ile karşılaşıyorum"* ve *"Genellikle öğrenciler çabuk pes edebiliyorlar. Doğru çaldığı halde yanlış çaldığı hissine kapılabiliyorlar"*, **S-2** eğitimcileri *"Parmak numaralarını algılamada, notaların vuruş değerini anlamada ve notaların dizek üzerindeki konumlarını anlamalarında güçlük yaşıyorum"* ve *"Öğrenciler seviyelerinin çok üzerinde eserler çalmak istiyorlar, bu konuda yoğun problem yaşıyorum"*, **C-4** eğitimcileri *"Genellikle notaları öğrenmekte güçlük çekiyorlar ve entonasyon problem oluyor"* ve *"Öğrenme sürecinde sıkıntı yaşıyoruz, çabuk sıkılıyorlar"* ifadeleri dikkat çekicidir. Eğitimcilerin öğrenci kaynaklı sıkıntıları çeşitli olmakla birlikte çözüm odaklı çalışmalar ve ailelerin de desteği ile bu sıkıntıların daha aza indirgenmesi yolunda çalışmalar yapılmalıdır.

Ödev Yapmama Derse Hazır Gelmeme

Eğitimciler temasının "Yaşanan Sorunlar" alt temasının bir alt teması olan "Öğrenci Kaynaklı" temanın alt teması olan "Ödev Yapmama Derse Hazır Gelmeme" temasında eğitimcilerin görüşlerinde **C-1** eğitimcisi *"Uzun yıllardır devam çalıştığım öğrencilerde sistem oturduğu için sınav dönemleri hariç sorun yaşamıyoruz. Ancak yeni başlayan yaşları küçük öğrencilerde pratik*

ve ödev alışkanlığında ailelerden daha fazla destek görmemiz gerekiyor.", **C-2** eğitimcisi *"Bazı öğrenciler verilen ödevi sevmediklerinde aksatabiliyorlar"*, **C-3** eğitimcisi *"Baştan beri hazırlıklı gelen öğrencilerim olduğu gibi her ders ödevini yapmayan iki üç haftada bir ödev yapan öğrencilerim de var"*, **C-4** eğitimcisi *"Daha fazla çalışmalarını istiyorum fakat okullarındaki ödevler nedeniyle çalışamadıklarını söylüyorlar"*, **S-1** eğitimcisi "Çalgı eksikliği nedeniyle az çalışabiliyorlar", **S-4** eğitimcisi *"Ödev konusunda yeterli bulmuyorum. Öğrenciler genelde tekrar yapmadan geliyorlar"*, şeklinde sorunları ifade etmiştir. Eğitimcilerin özengen çalgı eğitiminde karşılaştıkları sorunların içinde öğrencinin derse hazırlıklı gelmemesi ve ödev yapmaması gelmektedir.

Teknik Sorunlar

Eğitimciler temasının "Yaşanan Sorunlar" alt temasının bir alt teması olan "Öğrenci Kaynaklı" temanın alt teması olan "Teknik Sorunlar" temasında eğitimciler teknik ve materyal sorunlarını dile getirilmiştir. **C-3** eğitimcisi "*Müziğin ana yapısı, nota bulma sıkıntısı, teorik bilgiler, doğru tutuş pozisyonu için gerekli olan çalışmaları ve eserleri öğretmekte zorlanıyorum"*, **S-1** eğitimcisi *"Ders materyal eksiklikleri"*, **C-2** eğitimcisi *"Teknik yetersizlikler ve materyal eksiklikler ileri dönemde problem olarak karşımıza çıkıyor"* şeklinde sonuçlar elde edilmiştir. Eğitimcilerin yaşadıkları sorunlar arasında ders materyallerindeki eksikliklerde göze çarpmaktadır.

Sorunlara Yönelik Öneriler

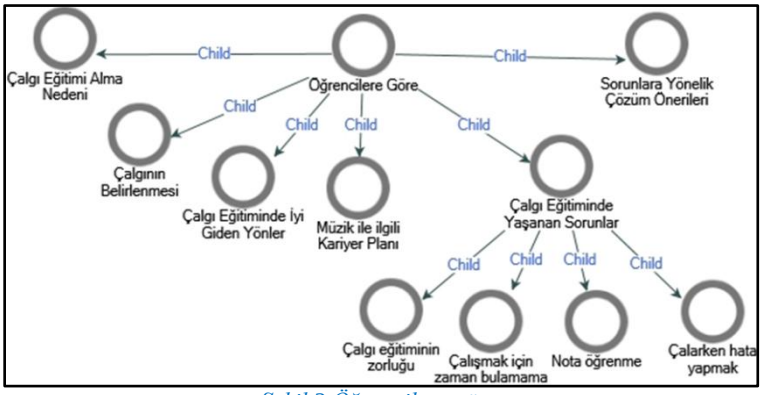
Eğitimciler temasının "Sorunlara Yönelik Öneriler" alt temasında eğitimcilerin kurumlarına göre görüşleri şöyledir; **C-1** *"Öğrenci ile iletişimimin bu sorunları kaldıracağını düşünüyorum. Öğrencilerin çalgı ile yaşadığı zorlukları en güzel şekilde onları motive ederek aşma gerekliliğine inanıyorum"* ve *"Öğrencilerin daha rahat ve keyif alacağı eserler seçip ona yapabileceğini göstermek ve daha başarılı olabilmek ve istediği eserleri çalabilmesinin yolunun sabırla teknik çalışmalardan geçtiğini aşılamak"*, **C-2** *"Öğrencilerimi her zaman çalışmalarında sabırlı olmaları ve dinlemeyi de ön planda tutmaları konusunda uyarmaktayım. Öğrenci ile iletişimimin bu sorunları kaldıracağını düşünüyorum. Öğrencilerin çalgı ile yaşadığı zorlukları en güzel şekilde onları motive ederek aşma gerekliliğine inanıyorum"* ve *"Öğrencilere solfej ve müzik tarihi gibi dersler veya çalıştaylar yapılabilir. İçinde seçenekler olan ortak müfredat hazırlanabilir. Öğrencinin her yıl öğreneceği eserlerin, teknik çalışmaların, gamların yer aldığı bir sınıflandırma olabilir. Özengen çalgı eğitim kurumları için hazırlanacak böyle bir çalışmada seve seve yer*

alırım", **C-3** *"Başta veliye bu durumlardan söz edip, doğru teknik, nota okuyarak daha profesyonel ve kalıcı eğitim vermek istediğimden bahsedip bunun için eser seçimine dikkat edilmeli. Nota okuma çalışmaları yapılmalı süreç ve yolumuz hakkında konuşup sorunları en aza* indirmeye *çalışıyorum"* ve *"Millî Eğitim Bakanlığının sınav müfredatını gözden geçirmesi iyi olur diye düşünüyorum. İstenen eserler bazı öğrenciler için çok ağır olabiliyor. Derslerde hem çalgı hem solfej, müzik teorisi gibi eğitimleri verdiğimiz için sıkıntı yaşıyoruz. Müfredatın daha esnek olması daha iyi olabilir. Özel kurslara bakanlığın destek sağlamasını temenni ediyorum."*. **C-4** *"Çalgıyı çalışmanın daha eğlenceli bir hale getirilmesi"* ve *"Çalışmanın ne kadar önemli olduğunu anlatıyorum, eğer aynı şekilde devam ederse kursu sonlandırabiliyorum"* ve *"Öğrencilerin ve ailelerin çalışma programı yapmaları ve çalgı eğitimi için zaman ayırmaları"*

S-1 *"Araştırma ödevleri vererek, sorumluluklarını geliştirerek devamlılık sağlanabilir"*. **S-2** *"Çalmak istedikleri eserlerin temelde hangi nitelik ve donanımdaki kişiler tarafından nasıl seslendirildiğini ve çalışıldığını videolar izleterek, çalışma yönteminin rutininden bahsederek çalgı çalmanın önemini sanatçı olabilmenin özverili ve odaklı çalışmalardan geçtiğini aktarmak gerekmektedir"*, **S-3** *"Bu öğrenciler için bireysel rehberlikler yapılmakta ve empati duygusu aşılanmaya çalışılmaktadır. Öğrencinin güvenini kazanarak çeşitli kurallara uyması ve belli sınırlar içerisinde davranışlarını yönlendirmesi konusunda ilgi gösterilmelidir. Başkalarını engelleyici davranışlardan uzak tutmak adına işbirlikçi yöntemlere dahil olabileceği etkinlikler veya performanslar düzenlenebilir. İletişimin açık olduğu bir sohbette sorunların daha kolay çözülebileceği ve saygının önemi vurgulanmalıdır.*". Eğitimcilerin sorunlara yönelik çözüm önerilileri değerli görüşler içermektedir. Özel kurs eğitimcileri müfredatın daha esnek ve çeşitli olması ve yeniden yapılandırılması gerektiği düşüncesini önermektedirler. Öğrencilerin çalışma disiplini edinmeleri konusunda ailelerin desteğini istemektedirler. Çalgı eğitimine başlamadan önce aileye ve çocuğa bu sürecin nasıl olacağı, zorlukları ve çalışmanın önemi hakkında bilgi verilmesi de önemli bir görüştür. Kendilerine ait çalgı edinmeleri ve ona iyi bakmaları ve korumaları konusunda bilinçlenmeleri de görüşlerden bir diğeridir. Ailelerin de öğretmenle iletişim halinde olması diğer bir öneridir. Bakanlığın özel kurslara daha fazla maddi ve manevi destek sağlaması eğitimcilerin beklentisidir.

Öğrencilere Göre

Araştırma yapılan kurumlardan elde edilen verilerin analizi sonucunda "Öğrencilere Göre" üçüncü ana teması Şekil.3'te gösterildiği gibi, *Çalgı Eğitimi Alma Nedeni, Çalgının Belirlenmesi, Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler, Müzik ile İlgili Kariyer Planı, Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar* ve *Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri* olmak üzere 6 alt tema altında toplanmıştır.



Şekil 3.Öğrencilere göre.

Çalgı Eğitimi Alma Nedeni

Öğrenciler alt temasının "Çalgı Eğitimi Alma Nedeni" alt temasında öğrencilerin özel kurs veya özel okul öğrencisi olması fark etmeksizin öğrencilerin verdikleri cevapların ortak olduğu görülmüştür. Öğrencilerin cevapları şöyledir;

- *Ben istedim (114 öğrenci)*
- *Ailem istedi*
- *Arkadaşım çaldığı için*
- *Öğretmenim istedi*

Öğrencilere çalgı çalma nedenleri ile ilgili verdikleri yanıtlarda büyük çoğunluk kendilerinin istediğini göstermektedir. Ancak özel okullarda öğretmenlerin de öğrenciyi teşvik ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Ailesinin ve arkadaşlarının etkisi ise daha az olduğu gözlemlenmektedir.

Çalgının Belirlenmesi

Öğrenciler alt temasının "Çalgının Belirlenmesi" alt temasında öğrencilerin verdikleri cevaplar incelendiğinde cevapların ortak olduğu görülmektedir. Ortak cevaplar haricinde bir öğrenci *"Ağabeyim çalıyor o yüzden seçtim."*, diğer bir öğrenci *"Evde keman olduğu için.*" cevabını vermiştir. Kurum ayırt etmeden öğrencilerin cevapları aşağıda gösterilmiştir;

- *Ben istedim (75 öğrenci)*
- *Ailem istedi*
- *Arkadaşım çalıyor o yüzden seçtim*
- *Geldiğim kurs/okul uygun buldu*

Öğrenciler çalgılarının belirlenmesi konusunda çoğunlukla kendi seçimleri olduğunu belirtmektedir. Bu konu genellikle olumlu sonuçlar verse de çalgının öğrencinin fiziksel yapısına uygun olmadığı durumlarda yaşanılan sıkıntılar karşımıza çıkmaktadır.

Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler

Öğrenciler alt temasının "Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler" alt temasında özel kurs öğrencilerinin cevapları başlıca şöyledir;

- *İstediğim ve sevdiğim parçaları çalabilmek*
- *Öğretmenim çok iyi biri*
- *Başarmak güzel bir duygu*
- *Beni mutlu ediyor*
- *Konserlere çıkmak güzel, alkışlanmak hoşuma gidiyor*
- *Öğretmenimi çok seviyorum*
- *Güzel Sanatlar lisesine girdim*
- *Çalgımı seviyorum*

Özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren özel kurs öğrencilerine yapılan ankette bu eğitimde güzel giden yönler sorusunda öğrenciler için öğretmenlerinin ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Birebir yapılan bu eğitimde öğrencinin öğretmeni ile iyi bir etkileşim ve iletişimde olması çalgı eğitimini pozitif yönde etkileyerek, öğrencinin mutlu olmasını, uzun soluklu bir süreç olmasını ve zorlukları öğretmeninin desteği ve sabrı ile aşmasını sağlayacaktır. Ödevlerini yapma konusunda ve derslere gelme konusunda istekli olacaktır. Ayrıca çalgısı ile sevdiği parçaları çalabilmesi öğrenciler için olumlu yönlerden bir diğeridir. Çalgısını öğrenmeye başladığında bildiği şarklıları çalmak için çabalayan ve bunu başaran öğrenciler büyük zevk almakta, öğretmenlerine, ailelerine ve arkadaşlarına bu başarılarını sergileyerek kendi kendine bir şeyler başarmanın gururunu yaşamaktadırlar. Kursların yaptığı konserlerde yer almak yine öğrenciler için motivasyon sağlamaktadır. Öğrenci çalgısına verdiği emeğin sonucunda performansını dinleyicilere sergilemesi ve sonucunda alkış ve beğeniyle karşılanması mutluluk kaynağı olacaktır.

Öğrenciler alt temasının "Çalgı Eğitiminde İyi Giden Yönler" alt temasında özel okul öğrencilerinin cevapları şöyledir;

- *İstediğim şarkıları çalabilmek*
- *İyi çalıyorum ve iyi çaldığımda ailem ve öğretmenim beni seviyor*
- *Çalmayı çok seviyorum*
- *Notaları öğrenmek ve çalmak*
- *Özgüvenim gelişti, konserlere ve etkinliklere katıldım*
- *Bir müzik grubunda yer almak*
- *İstediğim şarkıyı çalınca motive ve mutlu oluyorum*
- *Öğretmenimi çok seviyorum*
- *Müzikle daha mutluyum*
- *Çalgı eğitimi sürecinde çok ilerlemem*

Özengen klasik müzik çalgı eğitimi veren özel okul öğrencilerine yapılan ankette ise daha çeşitli, nitelikli ve spesifik yanıtlar gözlenmektedir. Bunun nedeni kurs öğrencilerinin genellikle küçük

yaşlarda yer alması diğer taraftan özel okul öğrencilerinin orta okul sınıflarında katılım göstermeleri olarak açıklanabilir. Öğrencilerin verdiği yanıtlarda yine öğretmenlerini sevmeleri önemini korumakla birlikte ergenliğe girme ve yaşama sürecinde çalgı eğitiminin onlara sağladığı pozitif duygusal etkiler de mevcuttur. Kendilerini mutlu, huzurlu, neşeli hissetmeleri yanında başarma motivasyonu, odaklanma ve özgüven gelişimi gibi sonuçlar elde ettiklerini belirtmişlerdir. Yoğun bir eğitim programı içinde öğrenciler çalgı dersleriyle rahatlamakta ve zevk aldıkları bir uğraş ile nefes almaktadırlar. Özel okullarda öğrencilerin isteklerine ve yeteneklerine göre (spor, çalgı eğitimi, resim vb.) yönlendirilen sosyal etkinlik ve kulüp dersleri bu sürecin verimini de olumlu yönde etkilemektedir.

Müzikle İlgili Kariyer Planı

Öğrenciler alt temasının "Müzikle İlgili Kariyer Planı" alt temasında özel kurs ve özel okul öğrencilerinin cevapları aşağıda gösterilmiştir;

Özel Kurs

- *Evet isterim (13 öğrenci)*
- *Hayır istemem (9 öğrenci)*
- *Henüz karar vermedim (18 öğrenci)*

Özel Okul

- *Evet isterim (21 öğrenci)*
- *Hayır istemem (42 öğrenci)*
- *Henüz karar vermedim (49 öğrenci)*

Öğrencilerin kariyer planlarında müziği meslek olarak yapmak isteyip istemedikleri sorusuna verilen cevaplar yukarıda analiz edilmiştir. Henüz karar vermeyen ve kesinlikle istemeyenlerin yanında isteyen öğrencilerde mevcuttur. Mesleki eğitim almaya istekli ve yetenekli öğrenciler için teşvik ve imkân sağlanması, yol gösterilmesi araştırmanın çözüm önerileri bölümünde verilecektir.

Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar

Öğrenciler alt temasının beşinci alt teması "Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar"dır. Bu alt temada kurumlara göre öğrencilerin verdikleri cevaplar şöyledir; **C-2** *"Şarkıyı çalarken bir anda yanlış yapmak"*, C-3 *"Ailem başka şeyler yapmamı istiyor"*, **C-4** *"Başta ailem istememişti"*, **S-2** *"Öğretmenim ayrıldığı için ben de çalgı eğitimini bıraktım. Artık evde kendim çalışıyorum."* ve *"Çalgımı sevmiyorum"* ve *"Her şeyi bir anda başarmak istediğimden dolayı sinirlenip hiçbir şey yapamadığımı düşünüyordum ve çalgımı şimdilik bıraktım"* ve *"Annemin öğretmenim olması"*, **S-3** *"Çok stres olmam"* ve *"Çalamayınca üzülüyorum"* ve *"Öğretmenim ben çalarken ritim vuruyor o zaman çalamıyorum"*, **S-4** *"Ailem pek istemiyor"* ve *"Çalmak istemiyorum ve sevmiyorum"*. Öğrenciler yaşadıkları sorun olarak bu eğitimi zorla veya istemeyerek aldıklarını belirtmişlerdir.

Ailesinin zoruyla veya çalgısını sevmeyerek yapılan bu eğitim faydadan çok öğrenci için bazen bir katlanılması zor bir duruma dönüşebilir.

Çalgı Eğitiminin Zorluğu

Öğrenciler alt temasının bir alt teması olan "Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar" temasının alt teması "Çalgı Eğitiminin Zorluğu" temasıdır. Bu temayla ilgili öğrencilerin verdikleri cevaplar **C-1** *"İki eli birleştirerek çalmak zor "*, **C-2** *"Bazen çok zorlanıyorum"* ve *"Parmaklarım acıyor (2 öğrenci)"*, **C-4** *"Parmaklarım acıyor (3 öğrenci)"*, **S-1** *"Arşe tutarken kolum ağrıyor"* ve *"İlk başlarda ses çıkarmakta zorlandım, çok zordu" ve " Nefes problemi yaşadım"*, **S-2** *"Sadece gitarda bare yaparken zorlanıyorum"* ve *"Parmaklarımın acıması ve zorlandığım zamanlar da oldu"*, **S-3** *"Aynı anda iki elle birlikte çalmakta zorlanıyorum"* ve *"Ellerim, parmaklarım acıyor (3 öğrenci)"*, **S-4** *"Teller parmaklarımı acıtıyor (7 öğrenci)"* olmuştur. Öğrencilerin çalgı eğitiminin özellikle başlangıç seviyesinde fiziksel zorluklar yaşadıkları görülmektedir. Yorulmaları, iki eli birleştirerek koordinasyon sağlama sıkıntıları, nefes problemleri, parmaklarının acıması, ağrıması gibi sıkıntılar yaşayan öğrenciler arasında en çok sevilen ve popüler bir çalgı olan gitarda bu problem daha fazla karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmak İçin Zaman Bulamama

Öğrenciler alt temasının alt teması olan "Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar" temasının "Çalışmak İçin Zaman Bulamama" bir alt temasıdır. Bu temada öğrenci cevapları şöyledir; **C-1** *"Çalışmak için vakit bulamıyorum ve ilerleyemiyorum"*, **C-2** *"Çalışacak zaman bulamıyorum"*, **C-3** *"Zaman bulamıyorum az çalışabiliyorum"*, **C-4** *"Çalışacak zaman bulamıyorum"* **S-1** *"Çalgıma yeterince vakit ayıramamak"*, **S-2** "Bu aralar çok fazla çalışamıyorum", **S-3** *"Okul ödevleri ve sınavlar nedeniyle çalgımı çalışmaya zaman ayıramam"*, **S-4** *"Çalışmaya vakit bulamıyorum"*. Öğrencilerin en çok yaşadıkları problemlerden bir tanesi çalgılarına yeterince zaman ayıramamaları olmaktadır.

Nota Öğrenme

Öğrenciler alt temasının bir alt teması olan "Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar" temasının alt teması "Nota Öğrenme" temasıdır. Bu temada yer alan öğrenci cevapları; **C-1** *"Notalar karışık"*, **C-2** *"Notaları öğrenmek zor"*, **C-3** *"Notaları öğrenmekte zorlandım"*, **C-4** *"Notaları öğrenmekte zorlanıyorum"*, **S-2** *"Bazen karışık notalarda zorlanıyorum"*, **S-3** *"Notaları çok unutuyorum"*, **S-**

4 *"Bazen notaları ayırt etmekte zorlanıyorum"* ve *"Notaları okumakta zorlanıyorum"*. Öğrencilerin çalgı eğitiminde zorlandıkları konulardan biri nota öğrenme konusudur. Kurs ve okul yönetimi ve eğitimcilerinin bu soruna önem göstermeleri gerekli olduğu görülmektedir.

Çalarken Hata Yapmak

Öğrenciler alt temasının bir alt teması olan "Çalgı Eğitiminde Yaşanan Sorunlar" temasının alt teması "Çalarken Hata Yapmak" temasıdır. Bu temada öğrenci cevapları; **C-2** *"Şarkıyı çalarken bir anda yanlış yapmak"*, **C-3** *"Doğru sesi bazen bulamıyorum"*, **S-2** *"Bazen parçaları unutuyorum"*, **S-4** *"Çalamamak"* ve *"Çalamadığım, yanlış çaldığımda moralim bozuluyor"*. Çalgı eğitimi alan öğrenciler performans sergilerken yanlış nota çaldıklarını ve ezber sıkıntıları yaşadıklarını ve üzüldüklerini belirtmektedirler.

Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri

Öğrencilere göre çalgı eğitiminde "Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri" temasında öğrencilerin kurumlarına göre verdikleri cevaplar şöyledir;

C-1

- *Çok çalışmalıyım*
- *Program yapmak*
- *Notaları çalışmalıyım*

C-2

- *Yanlış yapınca kimseye belli etmeden devam etmek*
- *Çalışma programı hazırlamak veya notalara çalışmak*
- *Çok çalışmak*

C-3

- *Daha çok çalışmalıyım*
- *Ailemle konuşmak*

C-4

- *Çok çalışmak*
- *Parmaklarımın acısı zamanla geçecek, alışacağım. Sabretmek gerek*

S-1

- *İki eli ayrı çalışmak*
- *Bazı hobilerimden vazgeçerek çalgımı daha çok çalışabilirim*

S-2

- *Sınava gireceğim için şimdilik çalgı eğitimini bıraktım. Seneye yeni bir kursa başlamak isterim ya da bir hocanın öncülüğünde kendimi geliştirmek isterim*
- *Düzenli olarak nota çalışmak*

S-3

- *Kendime güvenmek*
- *Çalgıma daha çok zaman ayırmak*
- *Kendimi rahatlatmak ve nota nota ilerlemek*
- *Çok çalıştım ve artık parmaklarım acımıyor*

- *Ellerim acıdığı için ara sıra çalışmak*
- *Ritim çalışmalıyım*

S-4

- *Etüt ve gamları çalışmamak*
- *Daha çok çalışmak*
- *Yedek kamış bulundurmak*
- *Çalmayı ne olursa olsun bırakmamak*
- *Ellerim küçük, basketbol oynayarak büyüteceğim*

Öğrencilerin çalgı eğitiminde yaşadıkları sorunlara yönelik çözüm önerileri bu eğitimin ne kadar yararlı olduğunu gözler önüne sermektedir. Spesifik konularda çözüm önerileri onların ne kadar bilinçli ve çözüm odaklı olduklarını işaret etmektedir. Sorunları daha çok çalışarak, vakit, emek harcayarak ve disiplinli bir çalışma ile yenebileceklerine inanan öğrenciler çoğunluktadır. Çalgı eğitimine zorla devam eden isteksiz öğrenciler de bulunmaktadır.

Özengen Klasik Müzik Çalgı Eğitiminde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Önerileri

Bir müzisyenin çalgısını icra ederken dinleyicilerde bıraktığı etki büyüktür. Çalgının tınısıyla eserin canlanması ve dinleyenin ruhuna ulaşması müzik sanatının en güzel unsurlarından birisidir. Bu performansların öncesinde uzun hem zorlu hem de zevkli bir eğitim süreci yer alır. Çalgı eğitimine başlayan öğrencileri ilk şaşırtan ve endişelendiren de bu zorlu yönüdür. Oysa o güzel ezgileri çalgıyla icra etmek ne kadar da kolay görünüyordur.

Her çalgının kendine özgü zorlu yönleri vardır ve başlangıç dönemi bıktırıcı ve sıkıcı olabilmektedir. Doğru tutuş pozisyonu sağlamak, egzersiz yapmak, doğru entonasyon, üflemeli çalgıların nefes çalışmaları ve bir süre baş dönmesi sıkıntıları ve ses elde etmek için uğraşılar, yaylı çalgılarda düzgün arşe çekebilmek, gitarın tellerinin parmakları acıtması ve piyanoda iki elin koordinasyonu bir de üstüne notaları öğrenmek ayrıca özellikle yaylı çalgıların ve gitarın akordunu yapmak gibi birçok zorluk bu süreci olumsuz yönden etkileyebilir. Öğrenci bu zorlu süreci öğretmeni ile aşacaktır. İhtiyacı olan şey sabır ve emek vermektir. Öğretmenin kendini ve çalgıyı sevdirme çabası, motivasyonu, pozitif dönütleri, anlayışlı olması, zevkli ders iklimi ve empatik yaklaşımı öğrenciyi çalgı eğitimine bağlayarak pes etmesini veya derslere isteksizce gelmesini en aza indirgeyecektir. Yapılan bu araştırmada özellikle çocuklar için öğretmenlerinin ne kadar önemli olduğu görülmüştür, hatta öğretmeni ayrıldığı için artık derslere devam etmek istemeyen ve ayrılan öğrenciler olmaktadır. Öğrencilerin çalgı eğitiminde iyi giden yönler arasında öğretmenini sevdiğini belirttikleri cevaplar konunun önemini ortaya koymaktadır. Çalgıda

başlangıç seviyesini geçirerek, doğru tutuş pozisyonu başta olmak üzere notaların da yerlerini öğrenmeye başlayınca iş biraz daha zevkli hale gelmektedir. Artık öğrenci, çalgısı ile küçük ve basit melodiler çalabilmekte ve bu durum hem kendisi hem de çevresindekiler tarafından beğenildiğinde başarmanın keyfini çıkarmaya başlamaktadır. Sevdiği şarkıları öğrenmek için çabalaması ve başarmanın sevinci ile öğretmenine, arkadaşlarına ve ailesine icra etmesi ve takdir görmesi çok değerlidir. Öğrencinin üstesinden gelmesi gereken bir diğer konu ise müziğin yazısı olan notaları öğrenmesidir. Yapılan araştırmada karşılaşılan sorunların başında öğrenciler ve öğretmenler için notaların öğrenilmesinin yer aldığı görülmüştür. Bu sorun için de birçok yöntem kullanılabilir. Renkli kalemler, renkli stickerlar, başlarda notaların üstüne isimlerini yazmak, nota defterinde yapılacak çalışmalar ve bunları destekleyen zevkli ödevler, nota değerleri ve sus işaretleri için akılda kalıcı benzetmelerle nota yazısı öğrencinin kafasını karıştırmadan yavaş yavaş öğretilebilir. Öğrencinin acele ederek nota okumasını beklemek onun çalgı eğitiminden zevk almasını engelleyebilmekte ve zorlayabilmektedir. Okuma yazmayı da kısa bir sürede öğrenmediğimizi unutmayalım. Ayrıca her öğrencinin yapabilme kapasitesinin farklı olduğunu da unutmamak gerekir. Eğitim kurumunda ek olarak solfej dersi verilmiyorsa bu görevde çalgı öğretmenine düşmektedir. Çalgı dersinde nota öğretmeye zaman ayrılması ileride öğrencinin sıkıtı yaşamasını, kulaktan çalmaya yönelmesini önleyebilir. Çalgıya başlangıç seviyesinde öğrencinin çabuk yorulacağı göz önüne alınıp dinlenme esnasında nota öğretimi yapılabilir. Yine de en iyi uygulama, çalgı eğitimi veren kurumların öğrencileri yaş gruplarına ayırarak nota eğitimi, teorik bilgi, bona nota okuma gibi çalışmaları kapsayan toplu solfej dersi vermesidir. Çalgı eğitiminin en önemli sürecini oluşturan başlangıç seviyesi öğretmenin dikkatli ve özenli eğitimi ile geçirilmelidir. Yanlış vücut postürü, tutuş, parmak ve üfleyiş pozisyonlarının yerleşmemesi önemlidir. Öğrenciye çalgısını nasıl koruyacağı anlatılmalı, bakımı ve temizlemesi ile ilgili bilgi verilmelidir. Çalgının akort edilmesi konusunda dijital aletlerden (tüner, akıllı telefonlara indirilen akort uygulamaları gibi) yaralanabilmesi için öğrenci ve ailesine bilgi verilebilir. Derslerde uygulamalı eğitim yanında teorik bilgi, klasik müzik terminolojisi, sevilen ve bilindik eserleri dinlemesi için internet sitelerinin bilgilerinin verilmesi, yaşadığı şehirde yapılan konserlere gitmesi için teşvik edilmesi öğrencinin müzik kültürünü geliştirecektir.

Özengen çalgı eğitiminde en çok karşılaşılan problemlerden biri de öğrencilerin çalışmak için zaman bulamaması, derslerinden dolayı çalgılarına yeterince zaman ayıramamasıdır. Bu konu ile ilgili aile, öğrenci ve eğitimci bir zaman çizelgesi hazırlayabilir, günlük çalışma program

motivasyonu ile yönlendirme yapabilir. İlk başlarda kısa sürelerden oluşan (örneğin 10-15 dakika) günlük çalışma süresi, çalışma disiplinin oluşmasıyla yavaş yavaş artırılmalı ve veliye konunun önemi (düzenli çalışmanın sağlanması, çalgıdaki parmak ve kas hafızasının geliştirilmesiyle kalıcı başarı sağlaması gibi) açıkça belirtilmelidir. Bu uygulama öğrencinin bütün akademik yaşamında zaman programı yapabilmesini de sağlayacaktır. Önemli olan çalgı eğitiminin başlangıcında öğrenciyi kazanmak ve eğitimine devam etmesini sağlamaktır. Maalesef bireye göre değişse de birkaç dersten sonra eğitimi bırakmak isteyen, derse gitmek istemeyerek türlü bahaneler öne süren öğrenciler az değildir. Amaç, küçük adımlarla başlayıp ilerleyen bu süreçte sabır ve emek harcayarak başarının geleceğini öğrencinin görmesidir. Bu süre kişiden kişiye farklılık gösterebilir, öğretmenin de sabırlı olması öğrencinin durumuna göre ödev vermesi ve zorlayıcı olmadan hoş görü ile motivasyonunu sağlaması önemlidir. Öğrencinin derslerden zevk alması ve severek derse gelmesi özengen çalgı eğitimin sürekliliği için gereklidir. Özellikle küçük yaş gruplarında yapıştırmalı teori kitapları, renklerle, oyunla ve şarkılarla çalgısını sevdirmek önemlidir.

Özengen çalgı eğitiminin öğrenci için en fazla motive edici ve arzulanan faaliyeti konser ve etkinliklerde yer almasıdır. Güzel kıyafetler giyerek verdiği emeği dinleyicilere sergilemesi ve sonunda alkış ve beğeni ile karşılanması öğrencinin özgüvenli bireyler olmasını sağlarken mutluluk ve başarma duygularını perçinleyecektir. Konser seremonisi ve adabı hakkında bilgi edinecektir.

Araştırmada karşılaşılan bir diğer konu özel yetenekli öğrencilerin durumudur. Özengen çalgı eğitimine başlayan ve yetenekli olduğu belirlenen, iyi müzikal kulağa sahip olan çocuklar için yapılanlar sorulduğunda bir kısım eğitimcinin müzik eğitim kurumlarına yönlendirdiği bazı eğitimcilerin ise daha çok ilgilendiklerini ve ilerlemeleri için daha yoğun program uyguladıklarını belirtmektedirler. Bu özel öğrencilerin ailelerine, çocuklarının sahip olduğu yetenekle ilgili bilgilendirme yapılarak, yol göstermek yararlı olacaktır. Yetenek bir hediyedir ve çok az bireye bahşedilmiştir dolayısıyla heba edilmemesi gerekli bir özelliktir. Böyle yetenekli bir öğrencinin içinde yanan müzik sevgisi ve isteği de varsa yaşlarına göre konservatuvar, eğitim fakültesi ve müzik liselerine yönlendirilmesi geleceğin sanatçılarını kazanmak için önemli bir adımdır. Özel yetenekli öğrenciler için burs verilebilir. Özellikle özel okullar, akademik yönden başarılı veya sporcu ve yetenekli öğrencilere burs vermektedir. Yetenekli ve başarılı çalgı icra eden öğrenciler için de aynı uygulamanın yapılması okullarının vizyonunda ve tercih edilmelerinde rol oynayacaktır. Özel kurslar da maddi olanakları doğrultusunda bursluluk verebilirler. Araştırmaya katılan bir kursun kimsesiz çocuklar için her yıl belli bir kontenjan ayırmaları takdire şayandır ve

örnek bir uygulamadır. Kimsesiz çocuklar içinde özel yetenekli öğrencilerin keşfedilmesi ve eğitim alması için MEB tarafından yetenek taramaları yapılması büyük yarar sağlanabilir. Ayrıca her yıl yapılan önce şehir bazında düzenlenen ve kazananların bölge bazında yarıştığı okul sporları karşılaşmaları ve kulüp karşılaşmaları müzik yarışmaları şeklinde de uygulanabilir. Örneğin Eskişehir özengen çalgı eğitimi veren kurs ve okulların öğrencileri arasında yaylı, piyano, gitar ve üflemeli çalgılar dallarında katılacakları bir yarışma yapılabilir. Sanat sevgisi ve ilgisi olan şehrin iş insanları ve özel kurumlar böyle bir organizasyona destek vermek isteyecektir. Bu organizasyonun ilgi ve talep görmesi sonucunda yayılarak ülke genelinde istekli özengen eğitim kurumlarında katılım sağlayarak yaygınlaşacaktır. Ayrıca isteyen kurumların katılacağı karma konser, orkestra konseri gibi etkinlikler kurumları, dolayısıyla eğitimci ve öğrencileri de birbirine yakınlaştıracak ve daha çok dinleyici kitlesine ulaşmayı sağlayacaktır. Yetenekli fakat çalgı alamayan öğrencilere hayırsever kişiler ve sanata destek olmak isteyen kurumlar bu öğrencilerin müzik hayatına devam etmeleri için destek olabilirler.

Müfredat yine dikkat çekici bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurs eğitimcileri MEB müfredatını uygulamaya çalışsalar da bazen sorular yaşadıklarını ifade etmektedirler. Eğitimciler, eğitim programının esnek, çeşitli ve güncellenerek yapılandırılması gerektiğini ve böyle bir talep olduğunda bilgi ve tecrübeleriyle çalışma içinde yer almaktan çok mutlu olacaklarını belirtmişlerdir. Kurslar ayrıca ortak bir müfredat kullanılması yönünde isteklerini dile getirmişlerdir. Eğitmenlerin zümrelere (piyano zümresi, keman zümresi gibi) ayrılıp kendi eğitim materyallerinden sentez yaparak müfredat oluşturabilirler. Her öğrenci farklı olduğu ve birebir eğitim yapıldığı düşünülürse tabii ki ortak bir eğitim programının olması doğrudur fakat seçenekli olmalıdır. Öğrencinin seviyesine göre çalgı repertuvarındaki eserler için seçenek verilmeli alt seviyede ve üst seviyedeki öğrenciler için etüt, egzersiz, gam ve eserler müfredata eklenebilir. Özel okulların çalgı müfredatını genellikle çalgı dersini veren eğitimci belirlemektedir ve sıkıntı yaşamadıklarını belirtmektedirler. Milli bayram ve özel günlere yönelik çalışmalar yapılarak öğrenciler performans sergilemekte ayrıca düzenli olarak resital ve konserler vermektedir. Okul tanıtım toplantılarında çalgılarıyla küçük konserler de düzenlemektedirler.

SONUÇLAR

Eskişehir'de özengen çalgı eğitimi veren MEB onaylı kurslar ve özel okulların incelendiği bu araştırmada bilinçli ve katılımı yüksek bir eğitim sağlandığı görülmektedir. Araştırmaya dahil

edilen kurslar hem binanın fiziksel yapısı hem de eğitim programı ve katılım oranlarıyla iyi bir eğitim sağlamaktadırlar. MEB onaylı olmalarının bu kurumlarda etkisi büyük olmaktadır. Gerekli şartları sağlayarak alınan bu onay kalitenin artmasını etkilemektedir. Aileler bilinçli ve ilgilidir. Çalgı eğitiminin çocuklarına katacakları yararları düşünenler yanında yalnızca vakit geçirmesini isteyen veliler olsa da bunlar azınlıktadır. Yöneticiler muhtemelen ticari kaygılar yaşamaktadırlar fakat hiçi biri bunu sorunlar kısmında dile getirmemiş, talebin fazla ya da yeterli düzeyde olduğunu verdikleri eğitimin gelecek nesiller için ne kadar yararlı olduğunu vurgulamışlardır. Eğitim verenler de yaptıkları işe gönül vermiş, işini seven, çalışkan, aktif, bilinçli ve iyi eğitim almış öğretmenlerdir. Öğrencilerin iyi yetişmesi birinci öncelikleridir. Yapılan araştırma sırasında derse başlarken birçok öğrencinin eğitmenleri tarafından sevgi ve neşeyle karşılandıkları, ders bitiminde yine aynı şekilde uğurlandıkları gözlemlenmiştir. Çalgı eğitiminde öğrenciyi motive ederek sürekliliğinin sağlanmasında önemli unsurların başında öğretmen gelmektedir. Birebir yapılan çalgı eğitiminde öğretmenini seven, ondan etkilenen öğrenci çalgı eğitimine kazanılmış bir bireydir diyebiliriz. Çalgının öğrenci için uygun olması da bir diğer faktördür. Tabii ki çalgı seçiminde öğrencinin isteği sorulmalı ve göz önüne alınmalıdır fakat çalgının gerektirdiği fiziki şartlar öğrenciye uymuyorsa örneğin gitar için parmakları kısa elleri henüz küçük, ağız yapısı ve dişleri üflemeli çalgı için uygun değilse bu durum veli ve çocuğa anlatılarak başka seçenekler sunulmalıdır. Araştırmadaki verilere bakıldığında gitar çalan çocukların yaşadıkları sıkıntılar böylece aza indirgenebilir ve engellenebilir.

Özengen çalgı eğitimi veren özel okullar: Genellikle özel okullarda öğrencilerin yetenek ve isteklerine göre spor ve müzik eğitimine yönlendirilmektedir. Ders programlarında sosyal etkinlikler için zaman ayrılmakta, öğrenciye istediği dalda eğitim görmesine olanak sağlanmaktadır. Okul yöneticileri ailelerin talepleri ve okulun prestiji açısından bu faaliyetleri önemsediklerini ve desteklediklerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin de bu derslere severek ve isteyerek katıldıklarını belirtmektedirler. Yoğun ders programı içinde müzik, resim ve beden eğitimi öğrencilerin nefes aldığı, stresten uzaklaştığı dolayısıyla rahatladığı ders saatleridir. Çalgı eğitimine önem veren, eğitim programlarında ders saatleri ayıran Eskişehir'deki dört özel okul bu nedenle de incelenmiştir. Eğitimcilerin çalgılardaki uzmanlığı ile doğru orantılı olarak eğitimi verilen çalgılar belirlenmektedir. Kurslara göre materyal, çalgı imkanları ve konser salonları daha fazladır. Ayrıca düzenli konser ve etkinlikler düzenlemekte, önemli günlerde öğrencilerin

performans sergilemektedir. Bazı okullar öğrenciye eğitim süresi boyunca taşınabilir çalgı ve notalarını sağlamaktadır.

Yapılan konser ve etkinliklerde öğrencilerin ve ailelerin duydukları gurur ve mutluluk dikkat çekicidir. Özel okullarda verilen özengen çalgı eğitimini yaygınlaşması ve devlet okullarında da ders programlarında mümkün olduğunca yer verilmesi gelecek kuşaklar için bir kazanım olabilir. Belki ilk olarak yetenekli, istekli ve kendisine ait çalgısı olan öğrenciler için pilot okullar seçilerek uygulama yapılabilir. Böylece genellikle okullarda verilen melodika eğitimi çeşitlenebilir. Gençlik ve Spor Bakanlığı okul sporları müsabakaları düzenlemekte ve hem devlet hem de özel okullar birçok spor dalında yarışmaktadır. Aynı çalışma müzik için de uygulanabilir, yarışmalar, festivaller düzenlenerek yetenekli ve başarılı öğrencilerin katılımları sağlanabilir.

Eskişehir'de klasik müzik özengen çalgı eğitimi veren özel kurumlar incelendiğinde yeteri düzeyde talep ve ilgi gördüğü sonucuna ulaşılmıştır. Bu kurumlar düzenli olarak etkinlik düzenlemekte öğrencilerinin performanslarını sergileyecek olanaklar sağlamaktadırlar. Sorunlar genellikle müfredata ilişkin sorunlar, öğrencilerin eğitime ara vermesi veya bırakması, yine öğrencilerin çalışmak için yeterli zaman bulamaması, kendilerine ait çalgı edinmemeleri, notaları öğrenme dolayısıyla solfej konusunda sıkıntı yaşanması, fiziksel şartlara uygun olmayan çalgılar seçilmesi olarak sıralanabilir. Az da olsa bu eğitimi isteksiz ve ailelerinin zoruyla devam ettirdikleri için mutsuz olan öğrenciler de mevcuttur.

Öğrencilerin bazıları çeşitli problemler yaşasalar da bunları aşmak için getirdikleri çözüm önerileriyle ne kadar bilinçli, istekli ve ileriye bakan gelecek nesil yetiştiğini görmek sevindiricidir. Öğrenciler müziğin onlar için olumlu duygular verdiği, stresten uzaklaşarak huzur ve mutluluk sağlayan bir etkiye sahip olduğunu, kendilerini daha sosyal ve özgüvenli hissettiklerini ifade etmişlerdir. Özellikle ergenlik dönemindeki öğrenciler için amatör çalgı performansı bu döneme ait problemleri olumlu yönde etkileyecektir. İnsanın ruhunu temizleyen, bilişsel, duygusal ve devinimsel alanlarda katkı sağlayan bu sanat dalının daha geniş kitlelere ulaşması için daha fazla imkân sağlanabilir. Kurslar ve devlet okullarının hem maddi hem manevi yönden devlet ve özel kuruluşlarca desteklenmesi yararlı olabilir.

Teşekkür

Verilerin analizi konusunda katkılarından dolayı alan uzmanı Dr. Öğr. Üyesi Sema ÜNLÜER'e teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

Aksoy, Y., Güçlü, O. ve Nayir, A. E. (2020). Özel müzik kurslarının pandemi sürecindeki uzaktan eğitim durumları. *Millî Eğitim*, 49(1), 947-967. https://doi.org/10.37669/milliegitim.827709

Baylan, B. (2021). *İstanbul'daki MEB'e bağlı özengen müzik eğitimi veren kurumların çok yönlü incelemesi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Bogdan, R. C. ve Biklen, S. K. (1998). *Qualitative research in education: An introduction to theory and methods*. Boston: Allyn and Bacon.

Creswell, J. W. (2005). *Educational research : Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative Research*. N.J.:Merrill, Upper Saddle River.

Gençel-Ataman, Ö. ve Güler, İ. (2021). Özengen çalgı eğitimi alan bireylerin çalgı çalmayı öğrenmeye yönelik görüşleri (Çanakkale ve Balıkesir örneği). *Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 11(1), 267-287.https://doi.org/10.23863/kalem.2021.192

Güleç, V. (2018). *Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda klarnet eğitimine yönelik öğretmen görüşleri (Ankara ili örneği)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

İmik, Ü., ve Dönmez, Y. E. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda Türk Müziği ilgisi: Malatya örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 114-128. https://doi.org/10.22252/ijca.373484

Kesendere, Y. (2018). *Bursa'da özengen keman eğitimi alan bireylerin keman eğitimine yönelik video desteği kullanımının etkilerinin değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.

Mert, H. ve Gündemir, İ. O. (2024). Müzik ve kardiyovasküler sağlık: Müzik dinlemenin ve icra etmenin kalp üzerindeki etkileri. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(3), 433-454. https://doi.org/10.51576/ymd.1534815

Oğuz, T. G., Kaleli, Y. S. ve Mustul, Ö. (2021). Özengen keman eğitimi sürecine yönelik öğretmen görüşleri (Konya ili örneği). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41(3), 2127-2151. Erişim adresi https://dergipark.org.tr/tr/pub/gefad/issue/67470/892686

Özden, B. ve Özdemir, S. (2023). Özengen müzik eğitimi kurumlarında ve BİLSEM'de çalgı derslerini yürüten eğitimcilerin karşılaştığı problemler (Sivas ili örneği). *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 14(52), 558-572. http://dx.doi.org/10.35826/ijoess.3295

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods*. Sage Publications.

Sarı, A. (2021). *Adana İli Seyhan ve Çukurova İlçelerinde verilen özengen müzik eğitimine ilişkin görüşler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Doruk Yayımcılık.

Tepeli, H. (2018). *Ankara'daki özengen müzik eğitimi veren kurumların çok yönlü incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Uçan, A. (1994). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (1994). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Ünlüer, S. (2010). *Engelliler Entegre Yüksekokulu'ndaki bilgi ve iletişim teknolojileri entegrasyonu sürecinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Yiğit, N. ve Özdek, A. (2010). Özengen müzik eğitiminde klasik gitar eğitimi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(28), 313-329. Erişim adresi https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219516

Yin, R. K. (1994). *Case study research: design and methods*. Sage Publications.

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Eskişehir is a city known for its strong appreciation of and engagement with the arts. Many different events are held throughout the year in the city's concert, theater and exhibition halls, and art lovers participate in these events. In particular, interest in classical music continues to grow. High attendance for the concerts held in the city is an indicator of this situation. Anadolu University State Conservatory, founded in 1990, and the Anatolian Symphony Orchestra within it, the Metropolitan Municipality Symphony Orchestra, the Fine Arts High School, Tepebaşı Municipality Children's Symphony Orchestra and private courses are the sources of this interest. Orchestral performances, recitals, and student concerts attract significant public attention. Families in Eskişehir who are interested in art take their children to concerts and encourage them to take musical instrument lessons. In this way, they aim to raise individuals with a classical music culture in the future.

This study examines amateur educational institutions that provide classical music instrument training in Eskişehir. Music education is provided in three separate areas: general, professional and amateur. Amateur education, which is an important subbranch of music education, is provided in private courses and institutions applied by individuals with a love and interest in music, and it provides many gains to those who receive education both emotionally and cognitively. It is widely recognized and supported by scientific research and recommended that musical instrument training received at an early age has many benefits. Musical instrument training is closely related to the physical structure and psychomotor development of the individual and extends over a long period of time; therefore, it is an education that mainly covers the childhood and youth within the framework of both professional and general education. While the students' focus and attention develop, their imagination is enriched, it provides students with the opportunity to express their feelings and activates their muscles. It turns into a mechanical skill by providing mental and muscular coordination. They express themselves better and increases their self-confidence. Moreover, it also provides the development of memory, reasoning, responsibility and aesthetic vision. This issue needs to be taken seriously and supported in order to increase the number of amateur musicians to educate more successful individuals both academically and socially. Therefore, this educational process has positive effects during the childhood and youth period when the student experiences intense development and change in personal, cognitive, emotional and motor areas. For this reason, institutions that provide amateur instrument training are important.

Private courses approved by the Ministry of National Education that provide training for classical music instrument in Eskişehir give education to meet this expectation. The fact that the courses are approved by the Ministry of National Education is the reason for preference for parents and students. Each course exhibits their training through concerts held at certain times ritually.

Private schools also make attempts to ensure that students acquire a musical culture by attaching importance to instrument training and including it in primary and secondary school education programs. The school administration includes musical instrument training in its education programs due to parents' expectations and demands for social activities. School introductory meetings and performances of students on special days show the importance they attach to musical instrument training. It has been aimed to examine this education in terms of quality, continuity, purpose, interest, learning outcomes, needs and problems by conducting interviews with managers and instructors in these institutions. In addition, information has been obtained from the students

who receive training through a survey, their perspectives, expectations and achievements on instrument training have been determined.

METHOD

The working group of the research consists of 4 courses and 4 private schools approved by the Ministry of National Education that provide classical music instrument training in Eskişehir.

Since this research aims to examine private courses and private schools that provide amateur classical music instrument training in Eskişehir from multiple perspectives, the research has been conducted using the qualitative research method and designed as a case study.

In a case study, the researcher focuses on a situation or situations. Case studies can be conducted to describe, explain or evaluate various social facts. The case study is a preferred research method in answering the questions of "why" and "how" in the field of education. All data were analyzed using the Nvivo 14 Qualitative Data Analysis Program.

FINDINGS

The findings of the research have been gathered under 3 main themes: "According to Managers", "According to Instructors" and "According to Students". The main themes also have sub-themes. The data coded with Nvivo 14 Qualitative Data Analysis Program has been brought together under certain themes and the findings have been presented and interpreted.

CONCLUSION AND SUGGESTIONS

The importance of the instructor in instrument education draws attention in the study. One of the most important factors that ensure the continuity of amateur instrument education is the student's connection with the instructor in this training. The instructor's effort to make the students love themselves and the instrument, their motivation, positive feedback, their being understanding, an enjoyable lesson environment and empathetic approach will connect the student to instrument training and prevent student from coming to lessons reluctantly or dropping out of education. That the student cannot find time to learn the notes and work on their instrument are among the problems encountered. For these problems, more importance can be given to solfege training, and it can be helpful for the instructor to guide the student by making a study program. In institutions that provide amateur education, identifying talented and willing students and informing their families, guiding and encouraging them will be effective in producing successful artists in the future. There

are problems experienced by students who are not physically suitable for the instrument. Institutions may recommend the selection of an instrument according to the physical characteristics of the student while taking into account the student's wishes. Instructors believe that there should be flexibility and variety in the standard curriculum because every student is different.

Another striking element in the research is to see how conscious, willing and forward-looking the next generation is being raised with the solutions that students produce to the problems they encounter in musical instrument training. Scholarship opportunities should be sought for students who have to abandon their education due to financial difficulties. It can be helpful for courses and public schools to be supported both financially and morally by the state and private institutions.

In this study, which will contribute to future research on classical music instrument training, it is aimed to eliminate the problems encountered and to popularize and develop amateur classical music instrument training by proposing solutions. The study concludes that amateur classical music instrument education in Eskişehir is at a good level in terms of quality, prevalence and demand; in addition, it has been concluded that studies can be carried out on issues such as curriculum, solfege training, study program, instrument selection, continuity of education and supporting talented students in terms of supporting talented students both financially and emotionally.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 19.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 04.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1661130
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

PİYANO ÖĞRETİMİNDE CARL CZERNY OP.599 METODUNDA YER ALAN ETÜTLERİN İCRASINA YÖNELİK ÇALIŞMA ÖNERİSİ*

ÖZDAMAR, Feride Deniz[1]

ÖZ

Bu araştırma, başlangıç piyano öğretiminde sıkça kullanılan C. Czerny Op.599 metodunda yer alan etütlerin çalışılmasına yönelik çalışma önerileri sunmayı amaçlamaktadır. Bilindiği üzere piyano öğretiminde kullanılan etütler, öğrencinin teknik ve müzikal kabiliyetini geliştiren son derece önemli materyaller arasında yer almaktadır. Piyano öğretiminde başarıya ulaşılabilmesi için, başlangıç seviyesinde kullanılan etütlerin teknik ve müzikal anlamda incelenmesi gerekmektedir. Konu ile ilgili araştırmalardan elde edilen sonuçlara göre, teknik ve etüt çalışması yapmayan öğrencilerin, düzenli olarak bu çalışmaları yapan öğrencilere göre uygulamalarda yetersiz kaldıkları görülmüştür. Bu duruma yönelik olarak piyano öğrencilerinin hem teknik hem de müzikal anlamda başarıya ulaşabilmeleri için, etüt çalışmalarını düzenli uygulayarak, piyano literatüründe yer alan diğer eserlerin icralarına anlamlı bir etkisi olabileceği tahmin edilmiştir. Bilindiği üzere Carl Czerny Op. 599 metodu; özellikle başlangıç piyano öğretimi sürecinde oldukça etkin bir şekilde kullanılmaktadır.

* İlgili araştırma "Piyano Öğretiminde Carl Czerny Op. 599 ve Jean-Baptiste Duvernoy Op.176 Metodlarında Yer Alan Etüdlerin Klasik Dönem Sonatin İcralarına Etki Durumu" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü, denizozdamar@mgu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-9931-3135

Bundan dolayı, yapılan çalışma ile hem öğrencileri bilinçlendirebilmek hem de performanslarına olumlu katkı sağlamak amaçlanmıştır. Araştırma çerçevesinde konu uzmanları ile görüşülerek piyano öğretiminde en yaygın kullanılan eserler belirlenmiş, eserlerin çalışılmasına ilişkin haftalık çalışma programları oluşturulmuştur. Araştırma süreci için piyano öğretiminde kullanılan C. Czerny Op. 599 metodunda yer alan 45, 61 ve 88 numaralı etütler kullanılmıştır. Araştırmada kullanılan C. Czerny Op. 599 metodunda yer alan 45, 61 ve 88 numaralı etütlerin çalışma süreci için, eser içerisinde biçim öğeleri belirlenmiştir. Eserler icra yönünden incelenerek, pasajlara yönelik öneriler getirilmiştir. Araştırma, doküman analizi ve kaynak tarama yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışma modelinde olup; araştırma içerisinde kullanılan etütlerin bestecisi hakkında belgesel tarama yoluyla kaynaklar toplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, piyano, piyano eğitimi, etüt, Carl Czerny.

A STUDY PROPOSAL FOR THE PERFORMANCE OF ETUDES IN CARL CZERNY OP.599 METHOD IN PIANO TEACHING

ABSTRACT

This research aims to present suggestions for studying the etudes in the C. Czerny Op.599 method, which is frequently used in beginning piano teaching. As it is known, the etudes used in piano teaching are among the extremely important materials that improve students' technical and musical abilities. In order to achieve success in piano teaching, the etudes used at the beginner level must be examined technically and musically. According to the results obtained from the research on the subject, it is understood that the students who do not do technical studies and etude studies are inadequate in the applications compared to the students who do etude study and technical studies regularly. In this regard, it can be predicted that piano students can have a significant impact on the performance of other works in the piano literature by regularly practicing etude studies to achieve success both technically and musically. As is known, the Carl Czerny Op. 599 method is used effectively, especially at the beginning of the piano teaching process. Therefore, the aim of the study was to both raise awareness among students and to make a positive contribution to their performance. Within the scope of the research, the most commonly used pieces in piano teaching were determined by interviewing subject experts, and weekly study programs were created for studying the pieces. For the research process, the etudes numbered 45, 61 and 88 from the C. Czerny Op. 599 methods used in piano teaching were used. For the studying process of the etudes numbered 45, 61 and 88 in the C. Czerny

Op. 599 method used in the research, formal elements were determined in the piece. The pieces were examined in terms of performance and suggestions were made for the passages. The research is a descriptive study model in which document analysis and literature review methods are used, and sources about the composer of the etudes used in the research were collected through documentary scanning.

Keywords: Music education, piano, piano education, etude, Carl Czerny.

GİRİŞ

Temel müzik eğitimi içerisinde önemli enstrümanlardan biri olan piyano, öğrencinin müziksel zeka gelişimini olumlu yönde etkilemektedir. Bundan dolayı piyano eğitimi müzik eğitiminin önemli bir boyutunu kapsamaktadır. "Piyano, müzik eğitimcileri tarafından müziği çalma, dinleme ve okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle piyano eğitimi müzik eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır" (Gün, 2014: 1). Müziğin birçok alanında önemli bir yere sahip olan piyano, özellikle yapı olarak çoksesli müziğe uygundur. Tuşeli, sabit ve geniş bir oktav yelpazesine sahip olması, piyanoyu diğer enstrümanlara göre daha işlevsel bir çalgı yapmaktadır. Kıvrak (2003) da piyanoyu, çalgı olarak her tür ve yoğunluktaki çokseslilığin elde edilebileceği, gelişimini tamamlamış tartışmasız tek çalgı olarak tanımlamıştır (Kıvrak, 2003: 210). Müzik eğitimi kurumlarında verilen çalgı eğitiminin önemli bir dalını piyano eğitimi oluşturmaktadır. Piyano, özelliklerinden dolayı müzik eğitiminin temel ve müzik eğitimi kurumlarının pek çoğunda zorunlu yardımcı çalgı olarak yer almaktadır.

> "Piyano eğitiminde ilk önce, öğrencinin eserdeki teknik sorunları çözmesi ve üstesinden gelmesini sağlamak gerekmektedir. Notaların içinde saklı olan ifadeleri bestecinin anlatmaya çalıştığı şekilde özümseyerek yansıtmak asıl hedeftir. Bu nedenle öğrenci de en az bir besteci kadar temel müzik bilgisine sahip olmalıdır" (Tunç, 2016: 4).

Yılmaz (2006) da piyano eğitimini; çalgıyı seslendirmek için bireyin davranışlarında müzikal, teknik ve estetik nitelikli yeni davranışlar kazandırmak amacıyla uygulanan sürecin tümü olarak nitelendirilebileceğini ifade etmiştir (Yılmaz, 2006: 14). "İnsanın sanat eğitimi araçlarından biri olan piyano öğretimi, her enstrüman gibi özgün teknik, yöntem ve kuralların uygulanmasıyla başarılı sonuçlar verir. Her öğretim yönteminin geliştirilebilir olması dayandığı ana yetinin özelliklerinin bilinmesi ve geliştirilme olanaklarının tanınmasına bağlıdır" (Uzun, 2006: 10). Piyano öğretimi

sürecinde, öğretici öğrenciye bir eseri çalmayı öğretirken, çalma esnasındaki temel noktalara dikkat çeker. Örneğin elin pozisyonunun ve parmak tekniğinin ne şekilde olması gerektiği vb. Bunlar uygulandıktan sonra beceri öğretmen tarafından tekrarlanır. Sonrasında öğrenciye, piyano çalma becerisini oluşturan temel davranışlardan en basiti yaptırılır (Uzun, 2006: 11).

> "18.yy'ın ikinci yarısından, J.S.Bach'ın ölüm tarihi 1750'den başlayarak Ludwig van Beethoven'ın ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem, Klasik çağ olarak tanımlanır. Klasik çağ, operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'ın müziğe sundukları yeni solukla tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı; sonatın, kuartetin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olan müziğin çağıdır. Belki müzikte klasik dönem yerine Klasik Stil' den, söz etmek daha doğru olacaktır. Çünkü günümüze dek hiç güncelliğini yitirmeyen bu biçimi her dönem işleyen besteciler olmuştur" (İlyasoğlu, 1994: 25).

Dönemin en önemli bestecilerinden Carl Czerny, 1791 yılında Viyana'da doğmuştur. Çok küçük yaşta müzikle tanışan Carl Czerny, ilk eğitimini babası Wenzel Czerny'den almıştır. Daha sonra üç yıl boyunca Ludwig Van Beethoven ile çalışmıştır (Demir, 2022: 21). Czerny'nin piyano eğitimine büyük katkılar sağlayan babası çok daha başarılı olabilmesi için, virtüözlüğünden çok, deşifre becerisini geliştirmek için çabalamıştır (Bozbey, 2022: 7). Ayata (2020) Beethoven'in öğrencisi ve Liszt' in hocası olan Czerny, eğitmenliğinin yanında hem teknik hem de stil olarak piyano pedagojisinde önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmiştir (Ayata, 2020: 2515).

> "1801 yılında, Krumpholz, C. Czerny'i Beethoven ile 10 yaşındayken tanıştırmıştı., Czerny, Beethoven'in eserlerinden biriyle başlamaya cesaret edememiş, onun yerine Mozart'ın görkemli Do majör Konçertosu'nu (No. 25) seslendirmiş ve Beethoven' in ilgisini çekmiştir. Çalışıyla bestecinin dikkatini çektiğini fark eden C. Czerny, o tarihte henüz yeni basılmış olan "Pathetique" sonatı ile devam etmiş, son olarak da babasının sesiyle eşlik ettiği "Adelaide"ı çalmıştır. L.v. Beethoven, Czerny'den etkilenmiş, babasına çocuğunun yetenekli olduğunu ve kendisine ders verebileceğini söylemiştir. Böylelikle C. Czerny'nin hayatındaki en önemli eğitim süreci başlamıştır" (Ahmetoğlu, 2020: 3).

"1806 yılında L. V. Beethoven'ın Do Majör piyano konçertosu (no.1 op.15) ve 1812' de Mi bemol Majör piyano konçertosunun (no.5 op.73 "Emperior") ilk seslendirilişini yapmak üzere seçtiği kişi yine C. Czerny olmuştur" (Poyrazoğlu, 2007: 5). C. Czerny, gençlik döneminde seyahat ederek konserler vermiş, sonrasında bu süreç kendisinde strese sebep olduğu için, bundan vazgeçmişti. Bu nedenle Viyana'da kalarak, ders vermiş ve besteler yapmıştır (Demir, 2022: 22).

> "C. Czerny yaşamının büyük kısmında piyano dersi vererek, beste yaparak piyano eğitimine ve tekniğine büyük katkılar sağlamış, bu yüzden "piyano tekniğinin babası" olarak anılmıştır. Ders verdiği öğrenciler arasında Franz Liszt, Theodor Dohler, Theodor Kullak, Sigismund Thalberg, Stephen Heller ve Theodor Leschetizky gibi ünlü besteci ve virtüözler vardır. 1819 yılında Franz Liszt (1811-1886) ile tanışmış ve onun hayatı boyunca tek öğretmeni olmuştur. F. Liszt, Paris resitallerinin çoğunda C. Czerny'nin müziğini tanıtarak öğretmeninin ona olan güveninin karşılığını vermeye çalışmıştır.1840 yılından sonra Viyana'da kalarak, kendini ders vermeye ve beste yapmaya adamıştır. Hiç evlenmemiş ve yakın akrabası

da olmamıştır. Çok fazla çalışması nedeniyle sağlığı bozulmuş ve arkadaşı Dr. Leopold von Sonnleithner'in yardımıyla, mal varlığını Viyana Konservatuvarı'na bağışlamıştır. 15 Temmuz 1857 tarihinde Viyana'da yaşama veda etmiştir" (Ahmetoğlu, 2020: 5).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, başlangıç piyano öğretimi sürecinde sıkça kullanılan Carl Czerny Op.599 metodunda yer alan etütleri incelemek; teknik unsurları ve müzikal ilkeleri bir araya getirerek öğrenciye çalışma önerileri sunmaktır.

Araştırmanın Önemi

Çek asıllı Avusturyalı bestesi Carl Czerny, klasik dönemden romantik döneme geçişte köprü görevini sağlamaktadır. Özellikle solo besteleri içerisinde yer alan etütleri, tüm dünyada piyano müfredatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Piyano öğretiminin temelini oluşturan teknik ve müzikal becerileri öğrenciye düzenli bir şekilde öğreten bu etütler, öğrencinin temel eğitimini oturtabilmesi açısından da önem taşımaktadır. Carl Czerny Op. 599 metodu hem piyano becerilerini sistematik bir şekilde geliştiren hem de piyano literatürü içerisindeki eserlerin çalınabilmesi için, temel oluşturabilecek iyi bir kaynak olmayı sürdürmektedir. Bu bağlamda, piyano öğretiminde başarıya ulaşılabilmesi için, başlangıç seviyesinde kullanılan etütlerin teknik ve müzikal anlamda incelenmesi gerekmektedir. Bu duruma yönelik olarak piyano öğrencilerinin hem teknik hem de müzikal anlamda başarıya ulaşabilmeleri için, etüt çalışmalarını düzenli uygulayarak, piyano literatüründe yer alan diğer eserlerin icralarına anlamlı bir etkisi olabileceği öngörülmüştür. Op. 599 metodunda yer alan etütlerin içeriğinde, sıklıkla gam, arpej, çeşitli artikülasyon tekniklerinin, tonların ve temel müzik ifadelerinin yer alması bu metodun seçilmesinde etkili olmuştur. Bu çalışma teknik ve müzikal anlamda öğrencinin kabiliyetlerini geliştirmesine katkı sağlamasının yanında hem öğrencilere hem de eğitimcilere bir rehber olması açısından önem taşıyacağı düşünülmüştür.

Problem Durumu

Genelde çalgı, özelde piyano eğitiminde, kullanılan materyaller açısından zenginleştirilmesinin öğrencilerin çalgıya ilişkin becerilerini geliştirdiği, müzikal duyum ve yorumlama düzeylerini olumlu yönde etkilediği bilinmektedir. Akçakaya ve Kalkan (2024) bireysel çalgı eğitiminde kullanılan kaynak metotların başarılı bir ders süreci için oldukça önemli olduğunu vurgulamışlardır (Akçakaya ve Kalkan, 2024: 296). Piyano öğretiminde kullanılan önemli materyaller arasındaki bir diğer öğe ise etütlerdir. Teknik anlamda gelişimi sağlayan etütler, güçlük düzeyi, amacı, uygulanma biçimi itibariyle piyano öğretimi sürecinde etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Etüt, çalıcının teknik

kabiliyetini geliştirmek amacıyla tasarlanmış ve genellikle bir motif veya figür üzerine yazılmış enstrüman parçasıdır. Pamir'e göre ise "Etüt, çeşitli teknik güçlükleri alıştırmalardan daha büyük biçimler içinde işleyen müzik yapıtıdır" (Öztürk, 2007: 242). Bıyıklıoğlu (2024) tekniği güçlü bir piyanistin çaldığı esri doğru yorumlayıp dinleyici ve besteci arasındaki köprüyü kurabilmesi için, etütlere ihtiyaç duyduğunu vurgulamıştır (Bıyıklıoğlu, 2024: 332). Etütler yazılma amacı itibariyle kategorilere ayrılmaktadır. Bunların içerisinde eğitim ve teknik gelişim amacıyla yazılmış olan etütlerin incelenmesi ise ayrı bir süreç olarak görülmektedir. Özellikle eğitim amaçlı etütlerin incelenmesi, analiz edilmesi ve bu gözden geçirme süreçlerinden faydalı çıkarımlarda bulunulması, sürece olumlu katkılar sağlayacaktır (Kurtuldu, 2009: 29). Kaptan (2018) etütlerin, bir piyanistin uygun oturuş-duruş pozisyonu, el, kol, göz ve kulak koordinasyonunun bir bütün olarak düşünüldüğü teknik çalışma alanı olarak düşünülmesi gerektiğini, bu yüzden başlangıca uygun etütlerin seçilmesinin önemli olduğunu vurgulamıştır (Kaptan, 2018: 697). Piyano eğitiminde öğrencilere çaldırılan etütlerin en başında C. Czerny etütleri gelmektedir. Teknik ve müzikal unsurları farklı öğretiler ile öğrenciye aktarmaya çalışan C. Czerny, etütlerinde pedagojik yaklaşımlar sergilemektedir. Başlangıç, orta ve ileri seviyeler için bestelediği etütleri, eğitimcilere ve öğrencilere piyano eğitiminde kılavuz niteliği taşımaktadır (Elik, 2021: 9)**.** Topbaş ve Çeşit (2014) etütlerin piyanoda etkili bir öğrenme gerçekleşebilmesi için eğitim sürecinde en temel öğelerden biri olduğunu ifade etmişlerdir (Topbaş ve Çeşit, 2014: 66). "Bestecinin etütleri piyano tekniği ile yapmış olduğu incelemeleri içermekte olup icranın performans uygulamalarına yönelik bir yol izlemekte ve sağlam bir pedagojik yaklaşım ile birleşmektedir. Piyano eğitimi için yazılmış olan bu etütler, dönemin müziksel kültürünün de ayrıntılı bir resmini çizmesi bakımından önem taşımaktadır" (Poyrazoğlu, 2007: 21). Piyano tekniğinin eğitimsel boyutuna bakıldığında, C. Czerny bu alana önemli katkılar sağlamıştır. Bestelediği etütleri günümüzde halen aktif olarak müfredatlarda kullanılmaktadır. Farklı teknikleri ve farklı zorluk seviyelerine göre kategorize edilmiş etüt kitapları bulunmaktadır. Bu bağlamda; C. Czerny, etütleri bir teknik okul olarak nitelendirebilir (Elik, 2021: 10). Bu sebeple, teknik ve müzikal becerilere önemli katkı sağlayan etütlerin, öğrenciye katkı sağlaması açısından incelenmesi, eğitim amaçlı etütlerin planlı çalıştırılarak çalışma önerileri sunulması faydalı olacaktır. Çalışma içerisinde incelenen ve çalışma önerileri getirilen etütler, başlangıç piyano öğretiminde sıkılıkla kullanılmasının yanında, öğrencinin zorluk seviyelerine göre ilerlediği kitabın içerisinde köprü görevi yapan, teknik ve müzikal anlamda seviye geçişleri sırasında basamak olarak kullanılan etütlerdir.

Problem Cümlesi

Piyano öğretiminde Carl Czerny Op.599 metodunda yer alan 45, 61 ve 88 numaralı etütlerin icrasına yönelik çalışma önerileri nelerdir?

Alt Problemler

Araştırmanın genel problemi doğrultusunda, aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranmıştır. Bu alt problemler şunlardır:

1.Piyano öğretiminde Carl Czerny Op.599 metodunda yer alan 45 numaralı etüdün icrasına yönelik haftalık çalışma önerileri nelerdir?

2.Piyano öğretiminde Carl Czerny Op.599 metodunda yer alan 61 numaralı etüdün icrasına yönelik haftalık çalışma önerileri nelerdir?

3.Piyano öğretiminde Carl Czerny Op.599 metodunda yer alan 88 numaralı etüdün icrasına yönelik haftalık çalışma önerileri nelerdir?

Sınırlılıklar

Bu çalışma; Carl Czerny Op.599 metodunda yer alan No:45, No:61 ve No:88 numaralı etütlerin içerisinde yer alan teknik ve müzikal öğeler ile sınırlı olup; etütlerin incelenmesinde formal ve armonik analizler kapsam dışı bırakılmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen doküman analizi ve kaynak tarama yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışma modelinde olup; araştırma içerisinde kullanılan etütlerin bestecisi hakkında belgesel tarama yoluyla kaynaklar toplanmıştır. ‘’Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir’’ (Yıldırım ve Şimşek, 2021: 37). “Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma modelidir” (Karasar, 2024: 109).

Verilerin Toplanması

Araştırmanın temellendirilebilmesi için öncelikle literatür taraması yapılarak konu ile ilgili kaynaklar toplanmıştır. Araştırma süreci için piyano öğretiminde kullanılan C. Czerny Op. 599 metodunda yer alan 45, 61 ve 88 numaralı etütler kullanılmıştır.

Eserlerin Çalışma Süreci

C. Czerny Op.599 No:45

Nota 1.C.Czerny Op.599 No.45.

45 numaralı etüt içerisinde hız, nüans ve ifade sembollerinin öğrenimine yer verilmiştir. Müzikte melodik yapıyı belirleyen önemli sembollerden birisi "sus" işaretleridir. 45 numaralı etütte; farklı süre değerleri öğretilmiş, bu sembollerin müzik cümleleri üzerinde ne kadar etkili olduğuna dikkat çekilmiştir.

Dörtlük vuruş içine yerleştirilen, sırasıyla sekizlik sus ve onu takip eden iki onaltılık nota değerinden oluşan ritim kalıbını öğretmeyi amaçlayan etütte, karakteristik ritim kalıpları vardır. Bu kalıpları oluşturan motiflerin sol elde de çalınması, sol elin hız kazanması bakımından önem taşımaktadır. Bestecinin eser üzerinde belirtmiş olduğu tüm nüans ve artikülasyon şekillerinin doğru uygulanması, "con brio" ifadesinin oluşmasına yardım edeceğinden, önem taşımaktadır (Poyrazoğlu, 2007, s.45).

C. Czerny Op.599 No:61

Nota 2.C.Czerny Op.599 No.61.

61 numaralı etüt içerisinde ağırlıklı olarak gam tekniği öğrenimine yer verilmiştir. Seviyeleri gittikçe ilerleyen etütlerin hızlı çalınabilmesine yönelik inici ve çıkıcı gam benzeri dizilerin pozisyon değiştirilerek gösterilmesine yönelik yazılmış bu etütte; "Alberti Bas" ve farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı kalıplarda yer almaktadır.

"Parmakların hareketleri ne fazla zorlanmış ne de gevşek ve tembel olmalıdır. Sadece parmaktan çıkan tını hafif fakat açık seçik olmalıdır. Parmakların kendi özgürlüklerine ve kendilerine yeterli olma niteliklerine rağmen, bir el içinde birleşmeleri onlara canlı bir gerilim duygusu verdiğinden tuşun basışında, bırakılışında ve parmakların birbirleri içinde çözülüşlerinde, canlı bir gerilim gücünün varlığı hissedilmelidir" (Poyrazoğlu, 2007, s.54).

C. Czerny Op.599 No: 88

Nota 3.C.Czerny Op.599 No.88.

Verilerin Analizi

Araştırmada kullanılan C. Czerny Op. 599 metodunda yer alan 45, 61 ve 88 numaralı etütlerin çalışma süreci, eser içerisinde biçim öğeleri belirlenmiş; eserler icra yönünden incelenerek, pasajlara yönelik öneriler getirilmiştir.

BULGULAR

Piyano Öğretiminde C. Czerny Op.599 Metodunda Yer Alan 45 Numaralı Etüdün Çalışma Aşamalarına Yönelik Bulgu ve Yorumlar

1.Hafta

Nota 4.C.Czerny No.45(Ölçü No:1-16).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-8	Eser sekizer ölçüden oluşan toplamda 4 bölüme ayrılarak, dörtlük vuruş içine yerleştirilen sekizlik sus ve ardından gelen iki onaltılık nota değerinden oluşan ritim kalıbının öğretimi üzerinde durularak, çalışmaya sağ el ile başlanır. Staccato ve bağ sonu staccatosu arasındaki fark gösterilerek sağ el çalıştırılır.
9-16	Doğru el pozisyonu için parmak numaralarına dikkat çekilir. İki onaltılık ve takip eden iki sekizlik değerindeki notalara akor çalışması yaptırılır. Etüdün hızlı çalınmasını sağlayan ritim kalıpları, 2. Bölümün sonlarına doğru, yerini gam benzeri dizilere yerini bırakır, Czerny etütlerinin en önemli unsuru olan parlaklığı sağlamak için, doğru parmak numaraları, parmak geçişleri ve bilek hareketlerinin doğru kullanılması gerekliliği üzerinde durulmalıdır.

Tablo 1.(Ölçü No:1-16) Çalışma Süreci.

2.Hafta

Nota 5.C.Czerny No.45(Ölçü No:1-32).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-16	Çalışmalara ek olarak, staccato ve bağ sonu staccatosu arasındaki fark gösterilerek sağ el çalıştırılır, müzik terim ve işaretleri üzerinde durulabilir.
17-24	Eserin en başındaki ritim kalıpları, sol elde gelerek aynı hız ve parlaklığı iki elimizde de sağlamamıza yardım eder. Sağ elde yapmış olduğumuz tüm çalışmaları aynı şeklide sol elimize uygulayabiliriz. Eser içerisinde kullanılan sekizlik nota ve eslerin süreleri çok önemli olup, uzatılması ya da kısaltılması durumunda müzik üzerindeki anlamın bozulacağı unutulmamalıdır. 21. ve 23. Ölçüler arasında sağ eldeki akorların üzerinde yer alan tenuto işaretleri notaların daha belirgin, artiküle ve daha vurgulu çalınması gerektiğini işaret etmektedir.

25-32	Birinci bölümün benzeri durumunda olup, son dört ölçüsünde gam tekniğinin öğrenimi ve bir oktav yukarıdan çalınan 8v işaretini karşımıza çıkartmıştır. Parmak numaralarına ve artikülasyona dikkat ederek çalıştırılması önerilir.

Tablo 2.(Ölçü No:1-32)Çalışma Süreci.

3.2.Piyano Öğretiminde C. Czerny Op.599 Metodunda Yer Alan 61 Numaralı Etüdün Çalışma Aşamalarına Yönelik Bulgu ve Yorumlar

3.Hafta

Nota 6.C.Czerny No:61(Ölçü No:1-8).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-4	Eser dörder ölçüden oluşan toplamda 4 bölüme ayrılarak, dörtlük vuruş içerisine yerleştirilen on altılıkların oluşturduğu gam tekniği üzerinde durularak, iki el beraber çalışılmaya başlanır. İnici ve çıkıcı gam benzeri dizilerin çalışılmasında parmak geçişleri önem taşımaktadır, bundan dolayı öğrenciye baş parmak geçişlerini çevik yani önceden hazırlık yapabilmesi için refleks çalışmaları önerilmelidir. Bu kalıplar çalışılırken tuşun üzerindeki parmak hattına dikkat edilmeli, kol ve bilek pozisyonuna önem verilmelidir.
5-8	İkinci bölüme geçtiğimizde alberti basa dikkat çekilir. Melodiye sürekli eşlik eden bu motifte, bas üst ve orta seslerin çalınmasından oluşan bu kalıp için, tuşlara verilen gücün eşit olması beklenir, tek başına ve akor olarak çalıştırılabilir

Tablo 3.(Ölçü No:1-8) Çalışma Süreci.

4.Hafta

Nota 7.C.Czerny No:61(Ölçü No:1-8).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-8	İlk iki bölüm üzerindeki parmak numaralarına dikkat çekilerek, sağ elde gelen ifade bağlarına yardımcı olması için bağ ve cümle sonlarına vurulmaması konusunda uyarılabilir. Farklı tekniklerin bir arada kullanılmasını gerektiren kalıplar için ayrı el çalışması yapılması daha uygun olabilir. Ek olarak müzik terim ve ifadelerine uygun olarak çalışılması için uyarılarda bulunulabilir. Üçüncü bölüme geçilmeden önce parçanın bütünlüğünü sağlamak için teknik ve müzikal çalışmalar tekrar edilebilir.

Tablo 4.(Ölçü No:1-8)Çalışma Süreci.

5.Hafta

Nota 8.C.Czerny No:61(Ölçü No:1-16).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-16	İlk sekiz ölçü içerisinde; üçüncü ve dördüncü haftaların çalışmalarına ek olarak; farklı tonlarda gam benzeri kalıpların temiz ve eşit çalınabilmesi için bilek esnekliğine dikkat çekilebilir. Dokuzuncu ölçüden itibaren sağ el çalışmaları yaptırılmalı, bu çalışmalara ek olarak, hem sağ hem de sol elde görülen dizilere eşlik eden staccato çift ses ve akorlara, bunların sürelerine ve el pozisyonlarının bozulmadan çalınabilesine dikkat çekilebilir. Eserin genelinde, doğru el pozisyonu alabilmesi için parmak numarası üzerinde durulabilir. Eser baştan sona müzik terim ve işaretlerine uygun, cümle yapılarına dikkat edilerek çaldırılmalıdır.

Tablo 5. (Ölçü No:1-16)Çalışma Süreci.

Piyano Öğretiminde C. Czerny Op.599 Metodunda Yer Alan 88 Numaralı Etüdün Çalışma Aşamalarına Yönelik Bulgu ve Yorumlar

6. Hafta

Nota 9.C.Czerny No:88(Ölçü No:1-8).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-8	Eser dörder ölçüden oluşan toplamda 4 bölüme ayrılarak, sağ elde çift ses ve altılı aralıkların altına, sol elde staccato üçlemeler çalıştırılabilir. Çift sesli bağ sonu staccatoları, üst ses ayrı alt ses ayrı çalıştırılabilir. Sol elde gelen staccatoların sürelerinde, müzik terim ve ifadelerine uygun olarak el pozisyonu bozulmadan parmak gücü uygulanarak çalınabilmesi için uyarılar yapılmalıdır.

Tablo 6.(Ölçü No:1-8)Çalışma Süreci.

7.Hafta

Nota 10.C.Czerny No:88 (Ölçü No:1-16).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-16	İlk sekiz ölçü içerisinde, yapılan çalışmalara ek olarak; kalıpların doğru el pozisyonu ile çalınabilmesi için parmak numaraları kontrol edilebilir. Dokuzuncu ölçüden itibaren, eserin başında uygulanan çalışmalar ve bu çalışmalara ek olarak, farklı oktavlarda üçlülerin çalıştırılması gerekir. Yine üst ses ayrı, alt ses ayrı şeklinde sesler ayrılabilir. Kuvvetli ve zayıf zamanlı bağların çalıştırılması müzikal ve teknik anlamda cümlelere anlam katacaktır. Arpejlerin doğru el pozisyonunda çalınabilmesi için parmak numaralarına dikkat edilmesine vurgu yapılmalıdır.

Tablo 7.(Ölçü No:1-16) Çalışma Süreci.

8. Hafta

Nota 11.C.Czerny No:88 (Ölçü No:1-16).

Ölçü No	Çalışma Süreci
1-16	Altıncı ve yedinci hafta yapılan çalışmalar tekrar edilebilir. Müzikal bütünlük için cümleleme çalışması yapılmalı, bağ sonlarına ve nefeslere dikkat edilerek, tempo metronom yardımı ile sistematik bir şekilde arttırılmalıdır.

Tablo 8.(Ölçü No:1-16) Çalışma Süreci.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, öğrencilerin teknik becerilerindeki eksikliklerini giderebilmek için, Czerny Op. 599 Metodunda yer alan 45, 61 ve 88 numaralı etütler incelenmiş ve bu eserler kapsamında çalışma önerileri sunulmuştur. Etütler sistematik ve düzenli çalışıldığında, öğrenciden kazanılması beklenen hedef davranışlara (doğru el, kol ve bilek pozisyonu, tuşe çalışmaları, gam, arpej, legato, staccato vb.) büyük ölçüde ulaşılabildiği söylenebilir. Egzersizler piyano öğrencilerinin vazgeçilmez rehberi olmaktadır, bu sebeple çalışılan etütlerin hangi teknik beceriyi geliştirdiği üzerinde durularak çalışılmalıdır. Bu çalışmada kullanılan 45, 61 ve 88 numaralı etütler Czerny in tüm eserlerinde karşımıza çıkan teknik çeşitliliğe sahip eserlerdir. Op.599 da yer alan 45 numaralı etüdün içerisinde,

hız, nüans ve ifade sembollerinin öğrenimine yer verildiği tespit edilmiş, farklı süre değerleri öğretilerek bu sembollerin eser içerisinde ne kadar etkili olduğuna da dikkat çekilmiştir. Özellikle dörtlük vuruş içerisine yerleştirilen sekizlik sus ve on altılık nota değerleri üzerinde durularak çalışma önerileri getirilmiştir. Bu kalıp ile nota değeri takibi, bilek kullanımı ve sol elin hız kazandığı tespit edilmiştir. Czerny Op.599 61 numaralı eserin piyanistik analizi yapıldığında; ilk olarak, sıralı gam tekniği öğrenimine önem verildiği saptanmıştır. İlerleyen seviyelerde gam kalıplarının akıcı ve enerjik çalınabilmesi için doğru pozisyonlarda çalışmalar önerilmiştir. Yine aynı etüt içerisinde, farklı kalıplarda gelen Alberti bas eşliğine önemli ölçüde yer verilmiş, bu zıt tekniklerin kullanımına ilişkin çalışma önerileri de haftalık planda sunulmuştur. Czerny Op. 599 88 numaralı eserin teknik özelliklerine baktığımızda, etüt içerisinde zıt tekniklerin kullanımına yönelik kalıplar olduğu tespit edilmiştir. Çift ses ve altılı aralıkların, sol elde sekizlik nota değerleri üzerine sağ elde kullanılan çift sesler piyanoda ileri teknik seviyesine geçiş kalıplarına bir başlangıç olarak değerlendirilebilir. Bu kalıpların temiz ve doğru çalınabilmesi için önerilerde bulunulmuştur. Farklı piyano seviyelerine sahip her öğrenci için egzersiz yapmak çok önemlidir. Bu bağlamda günlük çalışmalarda etütler, öğrencinin teknik eksikliğini tamamlamaya yardımcı olmalıdır. Uygun seviyeye göre seçilen etütlerle sakatlık ve yanlış teknik çalışmalardan uzak durularak emek ve zaman doğru harcanmalıdır. Hangi enstrüman olursa olsun, çalışılacak olan eserlerin içeriği, teknik, müzikal ve piyanistik boyutları çerçevesinde analiz edilmelidir. Çalınacak eserlerin incelenmesi ve esere yönelik çalışma önerilerinin uygulanması, çalgı performansına olumlu yönde katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Ahmetoğlu, F. (2020). *Carl Czerny Op.299 Etütlerinin Analizi*. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Eskişehir.

Akçakaya, Y.K., Kalkan, A. (2024). 2003-2008 Yıllarında Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan 9. Sınıf Gitar Eğitimi Ders Kitaplarının İçerik ve İcra Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 12*(159), 293-309.

Ayata, Z. E. (2020). Carl Czerny' in Pianoforte - Schule Eserinin Üçüncü Bölümü Von Dem Vortrage' in (Duygulu Çalma Üzerine) Yoruma ve Yorumculara Olan Katkıları. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, 7 (59), 2514-2525.

Bıyıklıoğlu, Z. O., (2024). Piyano Başlangıç Eğitiminde Kullanılan Czerny Op. 599, Czerny Op. 299, Czerny 136, Czerny Op. 636, Burgmüller Op.100, Duvernoy Op.176 ve Berens Op. 61Etütlerinin İncelenmesi. *Online Journal of Music Science*, 9 (1), 329-364.

Bozbey, O. (2022). *Carl Czerny Op. 740 "The Art of Finger Dexterity" Etütlerinin Analizi.* Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Balıkesir.

Demir, F. (2022). *Carl Czerny Piyano Etütlerinin Müzik Öğretmenliği Lisans Programı Piyano Derslerinde Yer Alan Teknik Becerilere Göre Uygulanabilirliği*. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Çanakkale.

Elik, T. (2021). *Carl Czerny Op.824 Dört El Piyano Etütlerinin Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi.* Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı, Ordu.

Gün, E. (2014). *Piyano Performansı Öz Yeterlik Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Uygulanması.* Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Burdur.

İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman* İçinde *Müzik.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaptan, A. (2018). Piyanoya Başlangıç Aşamasında Carl Czerny' nin Etütlerinin Literatürdeki Önemi. *Turan-Sam Dergisi*, 7 (40), 697-703.

Karasar, N. (2024). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kıvrak, İ. (2003). *Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Piyano Eğitimi.* Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu. (209-211) Malatya.

Kurtuldu, K.M. (2009). Czerny Op. 299 30 Numaralı Etüde Yönelik Teknik ve Biçimsel Analiz. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 1 (1), 28-38.

Öztürk, B. (2007). Carl Czerny' nin Opus 299\19 Numaralı Etüdünün Piyano Eğitimine Yönelik Analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 27 (2), 28-38.

Poyrazoğlu, E. (2007). *Carl Czerny' nin Yaşamı ve Primo Maestro di Pianoforte Etütlerinin İncelenmesi.* Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Piyano Ana Sanat Dalı, Eskişehir.

Topbaş, B., Çeşit, C. (2014). Carl Czerny Op.599 Kitabında Sol El Eşlik Yapılarının İncelenmesi. *Fine Arts Dergisi*, 9 (2), 66-83.

Tunç, T. (2016). *Piyano Öğretiminde Türk Müziği Kaynaklı Kontrpuantal Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Bir Çalışma Modeli.* Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.

Uzun, N.B. (2006). *Van AGSL' de Piyano Öğretiminde Öğrencilerin Algılarına Göre Üç Tekniğin İncelenmesi.* Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Van.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, N. (2006). *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Uygulanan Piyano Eğitiminin Değerlendirilmesi*. Ulusal Müzik Sempozyumu. (584-593) Denizli.

EXTENDED ABSTRACT

The piano, one of the essential instruments in basic music education, positively affects the development of students' musical intelligence. Therefore, piano education covers an essential aspect of music education. “The piano is considered to be the most universal and fundamental instrument in terms of playing music, acquiring listening and reading skills, understanding music, creating musical knowledge, and forming the basis for other musical studies by music educators. For this reason, piano education is an indispensable part of music education” (Gün, 2014: 1).

Piano education constitutes an important branch of instrument education given in music education institutions. Due to its features, the piano is a basic instrument in music education and a compulsory auxiliary instrument in many music education institutions.

The main goal in piano education is for the student to solve the technical problems in the piece and to internalize and reflect the expressions hidden in the notes in the way they are explained. Therefore, the student should have at least as much basic musical knowledge as a composer (Tunç, 2016: 4).

During the piano teaching process, the instructor draws attention to the basic points while teaching the student to play a piece, for example, what the hand position and the finger technique should be, etc. After these are applied, the skill is repeated by the teacher. Afterward, the student is made to do the simplest of the basic behaviors that constitute the piano playing skill (Uzun, 2006: 11).

It is known that enriching the materials used in instrument education in general and piano education, in particular, improves students' skills related to the instrument and positively affects their musical sensation and interpretation levels.

Another important element among the materials used in piano teaching is ricercares. Ricercares that provide technical development are used effectively in piano teaching process in terms of their difficulty level, purpose, and application method. A ricercare is an instrumental piece designed to improve the player's technical ability and is usually written on a motif or figure. According to Pamir, "Ricercare is a musical work that deals with various technical difficulties in larger forms than exercises" (Öztürk, 2007: 242). Ricercares are divided into categories according to the purpose for which they are written. Among these, the examination of studies written for educational and technical development purposes is seen as a separate process. Examining and analyzing ricercares, especially

those for educational purposes, and making useful inferences from these review processes will make positive contributions to the process (Kurtuldu, 2009: 29). The most important ricercares that students are asked to play in piano education are C. Czerny ricercares. Trying to convey technical and musical elements to the student through different teachings, C. Czerny exhibits pedagogical approaches in his ricercares. The ricercares he composed for beginner, intermediate, and advanced levels serve as a guide for educators and students in piano education (Elik, 2021: 9).

Carl Czerny, one of the most important composers of the period, was born in Vienna in 1791. Carl Czerny, who was introduced to music at a very young age, received his first education from his father, Wenzel Czerny. He later worked with Ludwig Van Beethoven for three years (Demir, 2022: 21). His father, who made great contributions to Czerny's piano education, worked to improve his sight-reading skills rather than his virtuosity so that he could be more successful (Bozbey, 2022: 7).

"In 1806, it was again C. Czerny was chosen who conduct the first performances of L. V. Beethoven's C Major piano concerto (no.1 op.15) and in 1812, his E flat Major piano concerto (no.5 op.73 "Emperior")" (Poyrazoğlu, 2007: 5). C. Czerny used to travel and give concerts during his youth, but later gave it up because the process caused him stress. For this reason, he stayed in Vienna, gave lessons and composed music (Demir, 2022: 22).

Czech-born Austrian composer Carl Czerny provides a bridge between the classical and romantic eras. His ricercares, especially those included in his solo compositions, have an important place in piano curricula all over the world. These ricercares, which regularly teach the student the technical and musical skills that form the basis of piano teaching, are also important in terms of establishing the student's basic education. The Carl Czerny Op. 599 method continues to be a good resource that can both systematically develop piano skills and form the basis for playing works in the piano literature. In this context, to achieve success in piano teaching, the ricercares used at the beginner level must be examined technically and musically. According to the results obtained from the research on the subject, it can be seen that the students who do not do technical studies and etude studies are inadequate in the applications compared to the students who do etude study and technical studies regularly. In this regard, it can be predicted that piano students can have a significant impact on the performance of other works in the piano literature by regularly practicing etude studies to achieve success both technically and musically. The fact that the ricercares in the Op. 599 method frequently includes scales, arpeggios, various articulation techniques, tones, and basic musical expressions has been effective in choosing this method. This study is considered to be important in terms of

contributing to the development of students' technical and musical abilities as well as being a guide for both students and educators.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 04.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1661501
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KİŞİLİĞİN SANAT OKURYAZARLIĞI VE SANATA KARŞI TUTUM ÜZERİNDEKİ ROLÜNÜN İNCELENMESİ

MERDAN, Ethem[1], YILDIZ, Uğur[2], DOĞANYİĞİT YILDIZ, Satı[3]

ÖZ

Kişilik bireylerin sahip oldukları psikolojik, zihinsel ve fiziksel özelliklerinin oluşturduğu bir yapıdır ve oluşan bu yapı bireyin hayatını farklı şekillerde ve zamanlarda etkilemektedir. Öyle ki kişilik bireyin yaşam tarzını, olaylara yaklaşımını ve bakış açısını, isteklerini, tercihlerini, tutum ve davranışlarını, söylemlerini, kısaca hayatındaki pek çok unsuru etkileyebilmektedir. Etkilediği konulardan birisi de sanat olup, bireyin sanata olan ilgisine, tutumuna ve bakış açısına farklı bir anlam kazandırabilmektedir. Çünkü her birey sanata ilgi duymaz ve ilgi duyan bireyler üzerinde de bireylerin sahip olduğu kişilik özellikleri etkili olabilmektedir. Bu çalışmanın amacı, kişiliğin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum üzerindeki rolünü belirlemektir. Çalışmanın evreni, üniversitelerdeki Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki öğrenciler olarak belirlenmiştir. Çalışmanın örneklemini ise, 5 farklı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki

[1] Doç. Dr, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Kaman Meslek Yüksek Okulu, ethem.merdan@ahievran.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-2528-2326
[2] Doç. Dr, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim ASD, uguryildiz40@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9490-841X
[3] Doç. Dr, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, sati.doganyigit@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-2246-5207

öğrenciler oluşturmaktadır (n=392). Çalışmada nicel araştırma yöntemi kullanılmış olup, veriler çevrimiçi anket ile toplanmıştır. Elde edilen verilerin analiz edilmesi sonucunda kişiliğin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutumu pozitif yönde etkilediği belirlenmiştir. Bu sonuç kişilik özelliklerinin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutumu artırdığı şeklinde yorumlanabilir. Elde edilen bulgular tartışılmış ve bu konuda araştırma yapacaklara önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kişilik, sanat okuryazarlığı, sanata karşı tutum, güzel sanatlar, sanat eğitimi.

EXAMINING THE ROLE OF PERSONALITY ON ART LITERACY AND ATTITUDES TOWARDS ART

ABSTRACT

Personality is a structure formed by individuals' psychological, mental and physical characteristics, and this structure affects the individual's life in different ways and at different times.In fact, personality can affect the individual's lifestyle, approach to events and perspective, desires, preferences, attitudes and behaviors, discourses, in short, many elements in their life. One of the points personality affects is art as it can give a different meaning to the individual's interest, attitude and perspective towards art. Not every individual is interested in art, and individuals' personality traits can impact those who are. The aim of this study is to determine the role of personality on art literacy and attitude towards art. The population of the study was determined as students at the Fine Arts Faculties of universities. The sample of the study consists of students at the Fine Arts Faculties of 5 different universities (n=392). Quantitative research method was used in the study, and data were collected via online survey. As a result of the analysis of the obtained data, it was determined that personality positively affects art literacy and attitude towards art. This result can be interpreted as personality traits increase art literacy and attitude towards art. The findings were discussed and suggestions were made for those who will conduct research on this subject.

Keywords: Personality, art literacy, attitude towards art, fine arts, art education.

GİRİŞ

Bireyin kendini ifade etmesine olanak sağlayan en etkili araçlardan biri sanattır. Sanat hem toplumu şekillendiren hem de toplum tarafından şekillenen kültürel bir olgudur. Sanatın toplumları dönüştürmedeki gücü de buradan gelir. Toplumların gelişmesinin en önemli sacayaklarından biri olan sanat aynı zamanda tarihine de ışık tutan, hakkında bilgi edinebileceğimiz önemli bir veri kaynağıdır.

Toplumların gelişmesine bu denli yön veren sanat, nitelikli bir eğitim ile algısı ve anlayışı gelişmiş bireylerin yetişmesine de katkı sağlayacak, geçmişi ile geleceği arasında daha sağlam bağ kuran bireyler gündemi daha doğru bir şekilde yorumlayacak ve çok yönlü bir bakış açısı kazanacaktır (Yıldız, 2022: 225). Dolayısıyla, sanata karşı bireyleri motive etmek yani bireyin bir işi yapma isteğini ve bunu devam ettirerek mutlu olma ve yapılan işin sonucundan haz almasını sağlamak önemlidir (Laçinbay ve Yılmaz, 2020: 470). Bu yüzden bireye küçük yaşlardan itibaren sanat eğitimi verilip, onun hayatta sürekli mutlu olması sağlanarak amaçlarına farklı bakış açıları ile ulaşması ve böylece hem kendisi hem de toplumla barışık bir birey olması sağlanabilir (Nadir ve Aslı, 2025: 354). Çünkü sanatı önemseyen, sanata ilgi duyan ve sanatla yaşayan bireylerle birlikte toplumsal gelişmişlik ve kalkınma gerçekleşebilir. Bu yüzden gelişme hedefi olan ülkelerin sanat ve sanatçıya olan gerekli önemi ve değeri vermeleri gerekmektedir.

Sanatın önemi ve gerekliliği her ne kadar toplumlar tarafından kabul görse de sanat eğitimcisinin bu konudaki inancı öğrenciler üzerinde çok daha büyük bir etki uyandırmaktadır. Öğrenciler açısından canlı bir kaynak ve yol gösterici olan sanat eğitimcisinin sanata karşı tutumu, öğrencilerin de bu alana karşı tutumunu belirleyen önemli bir faktördür. Profesyonel sanat eğitimi alan ve geleceğin sanat eğitimcisi olacak olan bireylerin sanata karşı geliştireceği tutumun belirlenmesi, sanat eğitiminin de ihtiyaçlarının belirlenmesi açısından önemlidir (Ayaydın ve Kurtuldu, 2010: 208). Sanata karşı olumlu tutum geliştiren bireylerin aynı zamanda iyi birer sanat okuryazarı olması ve bu bireylerin sanat eğitimini daha etkili bir şekilde yapması ve onların yetiştireceği öğrencilerin de sanat okuryazarlık düzeylerinin böylelikle artacağı düşünülebilir (Doğan, 2023: 678). Çünkü sanat, bireyin yaratıcılığını geliştiren, iç dünyasında yeni dinamikler oluşmasını sağlayan ve birçok zihinsel problemi çözen bir araçtır (Laçinbay, 2021: 1227).

Bireylerin kişilik özellikleri onların pek çok şeye olduğu gibi sanata karşı olan ilgilerini ve tutumlarını da belirleyebilir. Yapılan çalışmalar incelendiğinde kişiliğin müzik tercihinden

(Erdal, 2009: 44; Şenel, 2014: 226), renk tercihine (Per, 2010: 144) sanatın pek çok alanında etkili olduğu görülmektedir. Çalışmada, kişiliğin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum üzerindeki rolü incelenmektedir. Literatür incelendiğinde kişiliğin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum üzerindeki etkisine yönelik yeterince bir çalışma ile karşılaşılamamıştır. Çalışma bu noktada literatüre katkı sunması ve bu konularda araştırmacılara yol göstermesi açısından önemlidir. Çalışmanın amacı, kişilik, sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum arasındaki etkileşimleri analiz etmektir. Araştırma beş farklı üniversitede yer alan güzel sanatlar fakültesinin öğrencilerine yönelik yapılmıştır. Çalışma kişiliğin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum üzerindeki rolünün öneminin anlaşılması için güzel sanatlar fakültesindeki öğrenciler örnekleminde yapılmıştır.

Kişilik

Kişilik, bireyin doğuştan getirdiği fiziksel, zihinsel ve psikolojik özellikleri ile içinde yaşadığı aile, sosyal çevre ve aldığı eğitime göre şekillenen davranış, tutum ve eylemlerin dışavurumudur (Çiçek ve Aslan, 2020: 138). Başka bir deyişle kişilik parmak izi gibidir ve bireyin düşünce, duygu, ilgi, tutum ve davranış ölçütleriyle farklı olarak algılanmasını sağlayan özellikleridir (Hazar, 2006: 139). Bu nedenle bireyler kişilik özelliklerine uygun seçimler yaptığında özellikle mesleki seçimlerinde daha isabetli kararlar vermiş olurlar. Nitekim bireyin başarılı, tatminkâr ve mutlu olması kişiliğine uygun seçimler yapması ile doğrudan ilişkilidir (Gökdeniz ve Merdan, 2011: 23). Bu aynı zamanda bireyin hem dışsal hem de içsel anlamda tutarlı olmasını sağlayarak (Çiçek ve Aslan, 2020: 139) kendisiyle çatışma yaşamasına da engel olacaktır.

Kişilik; bireylerin kendilerine özgü ve kalıcı nitelikteki düşünce, duygu ve davranışlarına katkı sunan, bunların nedenlerini belirlemelerine yardımcı olan, onlara kim olduklarını gösteren psikolojik özellikleridir (Mount vd., 2005: 448-449; Pervin ve Cervone, 2010: 8). Bu özellikler bireyi diğerlerinden farklı kılmaktadır ve bireyin tüm yaşamını doğrudan etkilemektedir. Öyle ki bireyin kendisini, sahip olduğu özellikleri tanıyarak çevresine uyum sağlamasına ve toplumsal yaşamda kendisine bir yer kazanmasına yardımcı olmaktadır. Diğer taraftan kişilik, bireylerin aynı olay ve durumlar karşısında farklı algılama ve çözümler geliştirmelerine olanak tanır (Erkuş ve Tabak, 2009: 216).

Kişiliği oluşturan temel unsurlar bedensel yani fiziksel (yaş, cinsiyet ve dış görünüş gibi), kültürel unsurlar ve aile unsuru, sosyalleşme süreci (sosyal sınıf ve yapı), durumsallık unsurları

(medya, kitle iletişim organları vb.) şeklinde sınıflandırılabilir (Yücel ve Taşçı, 2008: 687). Kişilik yapısının ve onu etkileyen unsurların ortaya konulması, bireyin sahip olduğu kişilik özelliklerine göre yaşamı boyunca tercihlerini belirlemelerinde ve aldığı kararlarda yardımcı olacaktır. Böylece birey sahip olduğu özellikleri daha iyi tanıyacak, sosyal ilişkilerini daha sağlıklı kuracak, tutum ve davranışlarını daha iyi yönetecektir (Durna, 2005: 276).

Sanat Okuryazarlığı

Sanat okuryazarlığı, sürekli gelişen ve değişen dünyada bireylerin içinde yetiştiği kültürün de etkisiyle oluşturduğu sanat algısıyla, dünyanın başka ülkeleri ve kültürlerinin ürünü olan sanat arasında ilişki kurabilen, mesleği sanat olan bireylerin hem mesleklerinde hem de kişisel yaşantılarında ihtiyaç duyacakları bilgiye ulaşabilmeye ve ulaştıkları bilgileri mesleki uygulamalarına aktarabilmeye olanak sağlayan bir okuryazarlık türüdür (Yücetoker, 2014: 115). Güzel sanatlar eğitimi teorik ve uygulamalı derslerin bir arada olduğu, aynı zamanda teorik bilgilerin uygulamaya dönüştürüldüğü özel bir alan eğitimi olduğundan sanat okuryazarlığı bu alanlar için önemli bir okuryazarlık türüdür (Yücetoker, 2015: 670). Bu alanda eğitim alan bireylerin sanata ilişkin daha çok araştırma yapması ve sanat üzerine daha çok kafa yorması nedeniyle iyi bir sanat okuryazarı olması beklenebilir (Yıldız, 2022: 225).

İyi bir sanat okuryazarı; sanatsal bilgiye ulaşabilme ve onu kullanabilme, okuyabilme, sanatsal açıdan eksiklerinin farkına vararak bunları giderirken edindiği yeni bilgi ve beceriyi sanat üretimine de yansıtacağından, sanatın bütün elemanları arasındaki ilişkiyi de anlamlandırma ve yorumlama becerisi kazanacaktır. Bu noktada sanat eğitimi veren kurumların sanat okuryazarlığını geliştirmeye yönelik olarak öğretim programlarını gözden geçirerek güncellemeleri bu alanda eğitim alan öğrenciler açısından oldukça önemlidir (Mollaoğlu ve İlhan, 2022: 605). Nitekim uygar bir toplumun en önemli belirleyicilerinden biri ürettiği sanattır. Nitelikli bir sanat eseri nitelikli bir sanat eğitimi ile mümkündür. Bu nedenle sanat eğitiminin amacı yaratıcı, özgüveni ve estetik beğeni düzeyi yüksek, sanat okuryazarlığına sahip bireyler yetiştirmek olmalıdır (Dikici, 2006: 4).

Sanata Karşı Tutum

Tutum; bireyin bir olaya, nesneye ve insana karşı duygu, düşünce, his ve tepkilerini düzenleyen eğilimdir (Çöllü ve Öztürk, 2006: 375). Birey, içinde yaşadığı toplumdan etkilenerek inanç ve

değer yargısı geliştirir. Bu da onun olaylara karşı duygularını ve olayları algılama biçimini etkiler. Dolayısıyla bireyin bir objeye karşı geliştireceği tepkinin düzeyi de bütün bunlardan etkilenebileceği gibi aynı zamanda geleceğe yönelik bir tepki niteliği de taşır (Ülgen, 1995: 97). Tutum, bir ölçme aracı olarak değerlendirildiğinde, bireye özgüdür ve tutumun öznel olduğu söylenebilir (Nadir ve Aslı, 2025: 355). Bireyin geliştirdiği tutum, başarısını etkilemektedir. Bu nedenle belirli etkinliklere yönelik tutumun belirlenmesi o etkinlikteki başarıyı da belirlemek açısından önem arz etmektedir (Dede, 2016: 1563). Ayrıca bireylerin ilgi ve tutumlarının daha olumlu olması öğrenme yaşantılarının da daha sağlıklı olabilmesine olanak sağlamaktadır (Türkoğuz ve Yayla, 2011: 256).

İnsanların ortak yaşantısının ürünü olan sanat eserleri, yarattığı etki bakımından onların duygu durumlarını etkileyerek sanata karşı bir yargı ortaya çıkarmaktadır. Sanata, sanatçıya, sanat ürününe, sanatın eğitim sürecinin önem ve gerekliliğine karşı olan bu tutumlar hem sanatçı ve sanatsever arasında duyuşsal bir bağ oluşmasına yol açar hem de mevcut durumun saptanarak sanat eğitiminin ihtiyaçlarını belirlenebilmesine olanak sağlar. Böylelikle sanat eğitiminin yapısı gözden geçirilerek, sanat eğitiminin özelliklerine ilişkin ve ulaşılmak istenen amaca yönelik yenilikler yapmak mümkün olur (Ayaydın vd., 2018: 3).

YÖNTEM

Araştırmada nicel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma için, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu'ndan 12.03.2025 tarih ve 2025/05/07 karar numarasıyla Etik Kurul izni alınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada veriler online soru formu (anket) ile toplanmıştır. Soru formu dört bölümden oluşmaktadır:

Demografik Sorular*:* Yaş, cinsiyet, bölüm, sınıf, annenin ve babanın eğitim durumuna ilişkin 6 soru yer almaktadır.

Kişilik Ölçeği (Beş Faktör Kişilik): Ölçek Rammstedt ve John (2007) tarafından geliştirilmiştir ve Horzum vd. (2017) tarafından Tükçeye uyarlanmıştır. 10 ifadeden ve 5 boyuttan oluşmaktadır. Bu boyutlar "dışa dönüklük, duygusal dengelilik, uyumluluk, sorumluluk, deneyime açıklık" şeklindedir.

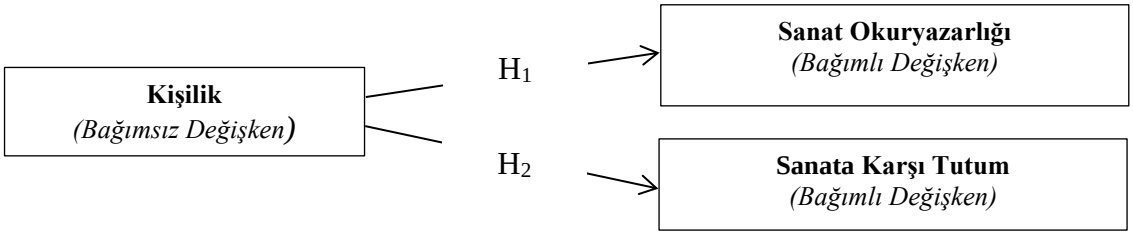
Sanat Okuryazarlığını Ölçeği*:* Ölçek Yücetoker (2014) tarafından geliştirilmiştir. 26 ifade ve 4 boyuttan oluşmaktadır. Bu boyutlar "sanatsal bilgiyi kullanma, sanatsal bilgilere ulaşma, sanatsal bilgi ihtiyacını tanımlama, kuramsal araştırmaları performansa döndürebilme" şeklindedir.
Sanata Karşı Tutum Ölçeği: Dede (2016) tarafından geliştirilmiştir. 21 ifadeden ve 4 boyuttan oluşmaktadır. Bu boyutlar "sanat eğitimine değer verme, sanatsal etkinliklere katılma, sanatın gerekliliği, kişisel sanatsal eğilim" şeklindedir.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, beş farklı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki öğrenciler oluşturmaktadır. Evrendeki herkese ulaşmak güç olduğundan, maliyet ve zaman kısıtlarından dolayı örnekleme yoluna gidilmiştir ve hızlı ve pratik olması, gönüllü katılımcılara kolay ulaşma imkânı sağlaması açısından kolayda örnekleme yöntemi kullanılmıştır (Erkuş, 2017: 138). Evrenin sayısının belli olduğu durumlarda 384 örneklem sayısının yeterli olduğu söylenebilir (Cohen vd., 2000: 95). Bu bağlamda çalışmada evren tam olarak bilinmediğinden öğrencilere online anket formu uygulanmıştır ve 392 kişiden veri elde edilmiştir.

Araştırmanın Modeli ve Hipotezleri

Araştırma modeli aşağıdaki Şekil 1'deki gibi oluşturulmuştur.



Şekil 1. Araştırma Modeli.

Literatür incelendiğinde, Rosenbluh vd. (1972) çalışmalarında sanat tercihi ile kişilik arasındaki ilişkiyi incelemişler ve çalışma sonucunda romantik sanat tercih edenlerin nevrotiklikle ilişkili olduğunu belirlemişlerdir. Uzun ve Kalyoncu (2022) çalışmalarında okul öncesi öğretmen adaylarının, kişilik alt boyutlarından deneyime açıklık ve yumuşak başlılık ile görsel sanatlar dersine yönelik tutum arasında pozitif yönlü; sınıf öğretmeni adaylarının, kişilik alt boyutlarından deneyime açıklık, yumuşak başlılık, dışadönüklük ve sorumluluk ile görsel sanatlar dersine yönelik tutum arasında yine pozitif yönlü ilişkiler tespit etmişlerdir. Furnham ve Chamorro-Premuzic (2004) çalışmalarında kişiliğin alt boyutlarından deneyime açıklık ile sanat deneyimi

arasında pozitif yönlü ilişkiler saptamışlardır. Erdal (2009) çalışmasında müzik tercihinde kişilik özelliklerinin etkili olduğunu belirlemiştir. Bu çalışmalara göre kişilik ile sanat arasında çalışmaların yapıldığı görülmektedir ancak; literatür incelendiğinde kişilik ile sanat okuryazarlığı ve kişilik ile sanata karşı tutum arasındaki ilişkileri inceleyen bir çalışmaya rastlanılamamıştır. Bu boşluğu doldurmak için araştırma modelinden hareketle oluşturulmuş hipotezler şu şekildedir:

H1: Kişilik sanat okuryazarlığını pozitif yönde etkilemektedir.

H2: Kişilik sanata karşı tutumu pozitif yönde etkilemektedir.

BULGULAR

Araştırmadaki katılımcılara ilişkin demografik bilgiler Tablo 1'de açıklanmaktadır.

Cinsiyet	**F (Sıklık)**	**Yüzde (%)**
Kadın	273	69,6
Erkek	119	30,4
Yaş	**F (Sıklık)**	**Yüzde (%)**
18-25	297	75,8
26-30	57	14,5
31-35	19	4,8
36-40	8	2,0
41-45	6	1,5
46-üstü	5	1,3
Sınıfınız	**F (Sıklık)**	**Yüzde (%)**
1. Sınıf	82	20,9
2. Sınıf	58	14,8
3. Sınıf	178	45,4
4. Sınıf	74	18,9
Bölümünüz	**F (Sıklık)**	**Yüzde (%)**
Geleneksel Türk Sanatları	24	6,1
Müzik	325	82,9
Resim	43	11,0
Annenizin Eğitim Düzeyi	**F (Sıklık)**	**Yüzde (%)**
İlköğretim	180	45,9
Lise&Dengi	128	32,7
Önlisans	44	11,2
Lisans	39	9,9
Lisansüstü	1	,3
Babanızın Eğitim Düzeyi	**F (Sıklık)**	**Yüzde (%)**
İlköğretim	146	37,2
Lise&Dengi	130	33,2
Önlisans	46	11,7
Lisans	67	17,1
Lisansüstü	3	0,8

Tablo 1. Demografik Bulgular.

Tablo 1'de görüleceği üzere katılımcıların çoğunluğunu % 69,6 ile kadınlar oluşturmaktadır. Yaş dağılımına bakıldığında katılımcıların çoğunluğunun yani % 75,8'inin 18-25 yaş aralığında yer aldığı saptanmıştır. Katılımcıların eğitim gördükleri sınıf düzeyine bakıldığında çoğunluğunun yani %45,4'ünün 3. sınıfta okudukları ve eğitim gördükleri bölüme bakıldığında ise % 82,9'unun müzik bölümünde oldukları görülmektedir. Annenin eğitim düzeyine bakıldığında % 45,9'unun ilköğretim ve babanın eğitim düzeyine bakıldığında ise %37,2'sinin yine ilköğretim düzeyinde eğitim aldıkları tespit edilmiştir.

Ölçeklerin güvenirlik değerleri (cronbach alpha) aşağıdaki Tablo 2'dedir.

Ölçekler	Ölçme Aralığı	İfade Sayısı	Cronbach α
Kişilik	5'li Likert	10	0,924
Sanat Okuryazarlığı	5'li Likert	26	0,926
Sanata Karşı Tutum	5'li Likert	21	0,821

* 0,80 < α < 1,00 ise ölçek yüksek derecede güvenilirdir.

Tablo 2. Araştırma Ölçeklerine İlişkin Cronbach Alpha Değerleri.

Tablo 2'de görüleceği üzere, bağımsız değişken (kişilik) ve bağımlı değişkenler (sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum) güvenilirlik analizine tabi tutulmuştur. Cronbach alpha değerlerine bakıldığında kişilik, sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum ölçeklerinin yüksek derecede güvenilir olduğunu söylemek mümkündür.

Aşağıdaki Tablo 3'de kişilik ölçeğinin açımlayıcı faktör analizi sonuçları yer almaktadır.

	Faktör Yükleri				
Ölçek Maddeleri	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
K1	,907				
K7	,904				
K3	,901				
K9	,900				
K5	,899				
K10		,834			
K8		,773			
K2			,946		
K4				,894	
K6					,866
KMO=0,936 Bartlett P=0,00 Toplam Açıklanan Varyans=% 93,71					

Tablo 3. Kişilik Ölçeğine İlişkin Açımlayıcı Faktör Analizi Sonuçları.

Tablo 3'de kişilik ölçeği açımlayıcı faktör analizi sonuçları görülmektedir. Bu tabloya göre veri setinin faktör analizine uygunluğunu gösteren Kaiser-Meyer-Olkin katsayısı 0,93'tür. Bartlett değeri incelendiğinde anlamlı olduğu (P=0,00) gözlenmektedir. Buradan hareketle soru setinin faktör analizine uygun olduğu anlaşılmaktadır. Ölçüm aracının güvenilirlik değerleri uygun düzeydedir. Kişilik ölçeği boyutları bakımından toplam varyansın % 93,71'ini açıklayan 10 madde ve 5 boyut tespit edilmiştir. Asıl ölçekte de 10 madde ve 5 boyut olduğu görülmektedir. Burada soru dağılımı farklılık göstermiştir, ancak hiçbir soru analiz kapsamından çıkarılmamıştır. Aşağıdaki Tablo 4'te sanat okuryazarlığı ölçeğinin açımlayıcı faktör analizi sonuçları yer almaktadır.

	Faktör Yükleri			
Ölçek Maddeleri	**1**	**2**	**3**	**4**
SO6	,840			
SO4	,794			
SO2	,790			
SO8	,698			
SO7	,689			
SO13	,651			
SO5	,639			
SO1	,570			
SO3	,537			
SO22		,748		
SO26		,730		
SO16		,718		
SO15		,597		
SO23		,527		
SO21			,770	
SO19			,757	
SO20			,739	
SO12			,673	
SO24			,511	
SO10				,852
SO25				,751
SO11				,746
SO18				,682
KMO=0,880 Bartlett P=0,00 Toplam Açıklanan Varyans=% 62,53				

Tablo 4. Sanat Okuryazarlığı Ölçeğine İlişkin Açımlayıcı Faktör Analizi Sonuçları.

Tablo 4'e göre veri setinin faktör analizine uygunluğunu gösteren Kaiser-Meyer-Olkin katsayısı 0,88 olarak ve Bartlett değeri anlamlı olarak tespit edilmiş (P=0,00) ve soru setinin faktör analizine uygun olduğu anlaşılmıştır. Ölçüm aracının güvenilirlik değerleri uygun düzeydedir.

Buna göre sanat okuryazarlığı boyutları bakımından toplam varyansın % 62,53'ünü açıklayan 23 madde ve 4 boyut tespit edilmiştir. Asıl ölçekte de 26 madde ve 4 boyut olduğu görülmektedir. Faktör yükü düşük olan 9., 14. ve 17. sorular çalışma kapsamından çıkarılmıştır.

Aşağıdaki Tablo 5'te sanata karşı tutum ölçeğinin açımlayıcı faktör analizi sonuçları yer almaktadır.

			Faktör Yükleri		
Ölçek Maddeleri	**1**	**2**	**3**	**4**
ST14	,849			
ST16	,780			
ST11	,753			
ST18	,735			
ST13	,711			
ST15	,699			
ST12	,684			
ST19	,663			
ST17	,509			
ST5		,751		
ST7		,650		
ST4		,549		
ST2			,841	
ST1			,749	
ST6			,554	
ST8				,872
ST3				,629
KMO=0,879 **Bartlett P=0,00** **Toplam Açıklanan Varyans=% 63,16**				

Tablo 5. Sanata Karşı Tutum Ölçeğine İlişkin Açımlayıcı Faktör Analizi Sonuçları.

Tablo 5'e göre veri setinin faktör analizine uygunluğunu gösteren Kaiser-Meyer-Olkin katsayısı 0,87 olarak ve Bartlett değeri anlamlı olarak tespit edilmiş (P=0,00) ve soru setinin faktör analizine uygun olduğu anlaşılmıştır. Ölçüm aracının güvenilirlik değerleri uygun düzeydedir. Buna göre sanat okuryazarlığı boyutları bakımından toplam varyansın % 63,16'sını açıklayan 17 madde ve 4 boyut tespit edilmiştir. Asıl ölçekte de 21 madde ve 4 boyut olduğu görülmektedir. Faktör yükü düşük olan 9., 10., 20 ve 21. sorular çalışma kapsamından çıkarılmıştır.

Aşağıdaki Tablo 6'da kişilik, sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum arasındaki ilişkileri gösteren korelasyon analizi sonuçları yer almaktadır.

		Kişilik
Sanat Okuryazarlığı	Pearson Correlation	,305**
	Sig. (2-tailed)	,000
Sanata Karşı Tutum	Pearson Correlation	,236**
	Sig. (2-tailed)	,000

**. Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

*. Correlation is significant at the 0.05 level (2-tailed).

Tablo 6. Kişilik İle Sanat Okuryazarlığı ve Sanata Karşı Tutum Arasındaki İlişkiye Yönelik Korelasyon Analizi Sonuçları.

Tablo 6'ya göre kişilik ile sanat okuryazarlığı arasında (r= 0.305; p<0.01) pozitif yönlü bir ilişki olduğu görülmektedir. Diğer taraftan kişilik ile sanata karşı tutum arasında da (r= 0.236; p<0.01) pozitif yönlü bir ilişki olduğu gözlemlenmektedir.

Aşağıdaki Tablo 7'de kişiliğin sanat okuryazarlığı üzerindeki etkisine yönelik regresyon analizi sonuçları yer almaktadır.

Model I	**B**	**Sig.**	**Beta**	**t**
Sabit	2,841	,000		24,308
Kişilik	,190	,000	**,305**	6,334
R	,305			
R^2	**,093**			
Düzeltilmiş R^2	,091			
Standart Hata	,57205			
F Değeri	40,114			

Tablo 7. Kişilik İle Sanat Okuryazarlığı Arasındaki İlişkiye Yönelik Regresyon Analizi Sonuçları.

Tablo 7'deki model I istatistiksel olarak anlamlıdır (R^2= 0,093; F = 40,114; p<0.01). Model belirleyici değişken olan kişilik bağımlı değişkendeki varyansı % 9 açıklamaktadır. Kişilik, sanat okuryazarlığını düşük düzeyde de olsa, pozitif yönde etkilemektedir (β= ,305; p<0.01). Bu bağlamda ***H1** hipotezi kabul edilmektedir*.

Aşağıdaki Tablo 8'de kişiliğin sanata karşı tutum üzerindeki etkisine yönelik regresyon analizi sonuçları yer almaktadır.

Model II	**B**	**Sig.**	**Beta**	**t**
Sabit	3,640	,000		40,739
Kişilik	,110	,000	**,236**	4,795
R	,236			
R^2	**,056**			

Düzeltilmiş R^2	,053
Standart Hata	,43722
F Değeri	22,989

Tablo 8. Kişilik İle Sanata Karşı Tutum Arasındaki İlişkiye Yönelik Regresyon Analizi Sonuçları.

Tablo 8'deki model II istatistiksel olarak anlamlıdır (R^2= 0,056; F = 22,989; p<0.01). Model belirleyici değişken olan kişilik bağımlı değişkendeki varyansı % 5 açıklamaktadır. Yani kişilik, sanata karşı tutumu düşük düzeyde de olsa etkilemektedir. Araştırma bulgularına göre kişilik, sanata karşı tutum üzerinde pozitif etkiye sahiptir (β= ,236; p<0.01). Bu bağlamda ***H2*** *hipotezi kabul edilmektedir.*

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma beş üniversitedeki Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerine yönelik yapılmıştır. Çalışmanın amacı, kişiliğin sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum üzerindeki etkisini belirlemektir. Çalışma kapsamındaki demografik bulgular değerlendirildiğinde katılımcıların büyük bir kısmını kadınlar oluşturmaktadır ve katılımcıların çoğunluğunun 18-25 yaş grubunda yer aldığı, 3. sınıfta ve müzik bölümünde eğitim gördükleri, anne ve babalarının ilköğretim düzeyinde eğitim aldıkları görülmüştür. Bu bilgilerden katılımcıların genç yaşlarda oldukları, ailelerin her ne kadar çoğunluğunun ilköğretim ve ortaöğretim eğitimi almış olsalar da çocuklarının lisans eğitimine önem verdikleri çıkarılabilir.

Çalışmada kişiliğin sanat okuryazarlığını pozitif yönde etkilediği belirlenmiştir. Buna göre kişilik düzeyi arttıkça sanat okuryazarlığı da artmaktadır. Bu bulgu, kişiliğin sanatla ilgili yönünün artması ile sanat okuryazarlığının artacağı şeklinde yorumlanabilir. Diğer taraftan literatürde kişilik ile sanat okuryazarlığı arasındaki ilişkileri inceleyen çalışmaların yeterli düzeyde olmaması nedeniyle elde edilen bu bulgu katkı niteliğindedir.

Çalışmada ayrıca kişiliğin sanata karşı tutumu pozitif yönde etkilediği belirlenmiştir. Buna göre kişilik düzeyi arttıkça sanata karşı tutum da artmaktadır. Bu bulgu kişilik özelliklerinin farkında olan bireylerin sanat konusunda daha eğilimli oldukları şeklinde yorumlanabilir. Literatür incelendiğinde kişilik ile sanata karşı tutum ilişkisini inceleyen bir çalışma olmadığı gözlemlenmektedir ve elde edilen bu bulgu literatüre katkı olarak ifade edilebilir.

Çalışmanın zaman, maliyet ve katılımcıların ankete yeterince zaman ayıramamaları gibi kısıtlayıcı unsurları bulunmaktadır. Sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum konusunda gelişim kültürü, duygusal ve kültürel zekâ, psikolojik zengin yaşam, yaşam tatmini gibi kavramların etkisi incelenebilir. Ayrıca nitel analiz yöntemiyle sanata karşı tutum konusu yetişkinler üzerinde incelenebilir. Yine yetişkinler örnekleminde sanat okuryazarlığı ve sanata karşı tutum, demografik özellikler açısından araştırılabilir.

KAYNAKLAR

Ayaydın, A. ve Kurtuldu, M. K. (2010). Sanat eğitimine yönelik tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20*(2), 201-210.

Ayaydın, A., Kurtuldu, M. K. ve Dayı, B. A. (2018). Öğretim elemanlarının sanata karşı tutumlarının ölçülmesi ve değerlendirilmesi (Karadeniz Teknik Üniversitesi Örneği). *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* (41), 1-10.

Cohen, L., Manion, L. and Morrison, K. (2000). *Research methods in education*, (5th ed). Routledge Falmer, Taylor&Francis Group.

Çiçek, İ. ve Aslan, A. E. (2020). Kişilik ve beş faktör kişilik özellikleri: Kuramsal bir çerçeve. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, *10*(1), 137-147.

Çöllü, E. F. ve Öztürk, Y. E. (2006). Örgütlerde inançlar-tutumlar, tutumların ölçüm yöntemleri ve uygulama örnekleri, bu yöntemlerin değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi, 9*(1-2), 373- 404.

Dede, H. (2016). Öğrencilerin sanata karşı bakış açılarını ortaya koymaya yönelik bir tutum ölçeği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5*(25), 1559-1576.

Dikici, A. (2006). Sanat eğitimi ve öğrencilerin yaratıcılık düzeyleri. *Eğitim ve Bilim*, *31*(139), 3-9.

Doğan, M. (2023). Müzik öğretmeni adaylarının sanat okuryazarlığı düzeylerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *43*(2), 677-695.

Durna, U. (2005). A tipi ve B tipi kişilik yapıları ve bu kişilik yapılarını etkileyen faktörlerle ilgili bir araştırma. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 19*(1), 275-290.

Erdal, B. (2009). *Müzik türlerinin tercih edilmesinde kişilik özellikleri ve beğeni ilişkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Erkuş, A. (2017). *Davranış bilimleri için bilimsel araştırma süreci* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Erkuş, A. ve Tabak, A. (2009). Beş faktör kişilik özelliklerinin çalışanların çatışma yönetim tarzlarına etkisi: Savunma sanayiinde bir araştırma. *Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 23*(2), 213-243.

Furnham, A. and Chamorro-Premuzic, T. (2004). Personality, intelligence, and art. *Personality and Individual Differences, 36,* 705–715.

Gökdeniz, İ. ve Merdan, E. (2011). Kişilik ile kariyer seçimi arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Aksaray Üniversitesi İİBF Dergisi, 3*(2), 23-36.

Hazar, Ç. (2006). Kişilik ve iletişim tipleri. *Selçuk İletişim*, *4*(2), 125-140.

Horzum, M. B., Ayas, T. ve Padır, M. A. (2017). Beş faktör kişilik ölçeğinin Türk kültürüne uyarlanması. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Dergisi, 7*(2), 398-408.

Laçinbay, K. ve Yılmaz, M. (2020). Görsel sanatlar ders materyali geliştirme sürecinde arcs motivasyon modelinin kullanımı. *Kastamonu Education Journal, 28*(1), 468-481.

Laçinbay, K. (2021). Plastik sanatlar ve psikoloji için ortak bir buluşma noktası: sanat motivasyonu. *Journal of History School, 51*,1226-1245.

Mollaoğlu, S. ve İlhan, A. Ç. (2022). Sanat eğitimi ile ilgili bölümlerde öğrenimini sürdüren öğrencilerde sanat okuryazarlığının değerlendirilmesi. *Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi*, *11*(4), 604-613.

Mount, M. K., Barrick, M. R., Scullen, S. M., and Rounds, J. (2005). Higher-order dimensions of the big five personality traits and the big six vocational interest types. *Personnel psychology, 58*(2), 447-478.

Nadir, K. ve Aslı, Y. A. (2025). Güzel sanatlar liselerinde öğrenim gören öğrencilerin çalgı eğitimi dersine yönelik tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Yegah Müzikoloji Dergisi, 8*(1), 352-372.

Per, M. (2010). *Resim-iş öğretmenliği öğrencilerinin resimlerinde tercih ettikleri renkler ile kişilik yapıları arasındaki ilişkinin incelenmesi.* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Pervin, L. A. and Cervone, D. (2010). *Personality theory and research* (11. Edition). Hoboken, NJ: Wiley.

Rammstedt, B. and John, O. P. (2007). Measuring personality in one minute or less: A 10-item short version of the Big Five Inventory in English and German. *Journal of Research in Personality, 41*(1), 203-212.

Rosenbluh, E. S., Owens, G. B. and Pohler, M. J. (1972). Art preference and personality, *Br. J. Psychol. 63*(3), 441-443.

Şenel, O. (2014). Müzik tercihinin karmaşık arka planı. *Journal of International Social Research, 7*(30), 213-227.

Türkoğuz, S. ve Yayla, Z. (2011). Fen ve sanat konularının bütünleştirilmesine yönelik tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *Milli Eğitim, 40*(190), 256-268.

Uzun, Y. ve Kalyoncu, R. (2022). Okul öncesi ve sınıf öğretmeni adaylarının kişilik özelliklerine göre görsel sanatlar dersine yönelik tutumları. *Millî Eğitim, 51*(236), 2801-2814.

Ülgen, G. (1995). *Eğitim psikolojisi*. Ankara: Lazer Ofset Matbaa Tesisleri.

Yıldız, U. (2022). Güzel sanatlar fakültesi öğrencilerinin sanat eğitimine yönelik tutumları ile sanat okuryazarlığı ilişkisinin incelenmesi. *Journal of Academic Social Science Studies, 15*(92), 223-236.

Yücel, C. ve Taşçı, S. K. (2008). Öğretmenlerin kişilik özellikleri ve örgütsel vatandaşlık davranışı. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20*, 685-706.

Yücetoker, İ. (2014). Sanat okuryazarlığı ölçeğinin hazırlanması ve geliştirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi, 2*(1), 112-126.

Yücetoker, İ. (2015). Güzel sanatlar eğitimi öğrencilerinin sanat okuryazarlığı düzeylerinin değerlendirilmesi. *EKEV Akademi Dergisi*, (62), 669-676.

EXTENDED ABSTRACT

Art is recognised as one of the most effective means of expression that allows individuals to express their feelings, thoughts and values in aesthetic forms. Art not only reflects the inner world of the individual but also assumes an important function in the transfer of social values, cultural heritage and collective memory. In this respect, art is one of the dynamics of social transformation as well as individual development. This transformative power of art on societies makes it not only an aesthetic endeavour but also an effective tool in many fields from education to culture, economy to social awareness. Art education is the basic process that enables individuals to meet this power. Art education, especially in fine arts faculties, aims to enable individuals to acquire artistic skills and to develop awareness, understanding and attitude towards art. Thus, art education both develops the individual's aesthetic perception and contributes to creative and critical thinking skills.

Although many factors play a role in the effective and efficient execution of art education, one of the most fundamental factors that directly affects the success of this process is the attitudes of art educators towards art and art education. Art education is not only limited to the transfer of technical knowledge and skills but also includes multidimensional competences such as aesthetic

sensitivity, creativity and critical thinking. In this context, the level of sensitivity of the art educator towards art has the power to directly shape the students' perspectives, interest levels and motivations towards art. The educator's approach to art with a sincere commitment and consciousness prepares the ground for students to establish a deeper bond with art, to adopt art as a form of expression, and to become more willing and productive individuals in this field.

Determining the attitudes of individuals who receive education especially in teacher training institutions and who will assume the role of art educators in the future towards art in early periods and supporting them in this direction is extremely important in determining the direction of art education and developing education programmes. The development of positive attitudes towards art by these individuals will not only increase their professional competences but will also make positive contributions to the artistic and aesthetic development of the individuals they will raise.

In this framework, individuals who have a positive attitude towards art are also expected to have a high level of art literacy skills. Art literacy is a multifaceted competence area that covers the individual's ability to understand, interpret, evaluate, analyse and reflect on this accumulation in the artistic production process. This concept has a central place in today's contemporary understanding of art education and is considered one of the basic components that support the cultural, aesthetic and creative development of the individual. Therefore, both the development of a positive attitude towards art and the development of art literacy skills by art educators constitute the building blocks of an effective art education process.

Art literacy includes not only having artistic knowledge but also the skills of interpreting, analysing and blending this knowledge with an aesthetic perspective. In this context, art literacy is an important competence in terms of both professional and individual development. The high level of this type of literacy, especially in individuals receiving fine arts education, enables them to comprehend art not only as a technical activity but also as an intellectual and cultural field. On the other hand, attitude towards art refers to the feelings, thoughts and behavioural tendencies of the individual towards art. Elements such as participation in artistic activities, believing in the necessity of art, and developing personal aesthetic taste constitute the basic components of this attitude. Since attitudes are one of the factors that directly affect the success of the individual in the learning process, determining the attitude developed towards art is of great importance in terms of evaluating the effectiveness of art education.

Individuals' interests and attitudes towards art can be shaped under the influence of many variables. One of these variables is personality traits. Personality refers to the psychological structure of the individual, which is shaped by the interaction of innate characteristics and environmental factors and is effective in determining the behaviours, preferences and attitudes of the individual. In the literature, various findings have been reached that personality is effective on the individual's relationship with art. For example, there are studies showing that personality traits are effective on music or colour preferences. However, studies examining the effect of personality on art literacy and attitude towards art are limited. This study was conducted to fill this gap and to understand the effect of personality on artistic competencies. In this context, the effect of personality traits on art literacy and attitude towards art was examined and it was aimed to evaluate this relationship in the sample of fine arts faculty students.

The research was carried out based on a quantitative research method and relational survey model was adopted. The sample of the research consists of a total of 392 students studying at the faculties of fine arts of five different universities in Turkey. Data were collected through an online questionnaire. The questionnaire consists of four parts; in addition to demographic questions, the Five Factor Personality Scale (Rammstedt & John, 2007; adapted into Turkish: Horzum et al., 2017), The Art Literacy Scale (Yücetoker, 2014) and The Attitude Towards Art Scale (Dede, 2016) were used. The reliability coefficients of the scales applied were high (personality α=.924; art literacy α=.926; attitude towards art α=.821), which shows that the data obtained are reliable in terms of analysis.

The findings revealed that there were positive and significant relationships between personality traits and both art literacy and attitude towards art. According to the correlation analysis, $r=0.305$; $p<0.01$ between personality and art literacy and $r=0.236$; $p<0.01$ between personality and attitude towards art. In the regression analysis, the effect of personality on art literacy was 9% ($R^2=0.093$) and the effect of personality on attitude towards art was 5% ($R^2=0.056$). According to these results, it is understood that individuals with a high personality level are more successful in accessing artistic knowledge, interpreting this knowledge and establishing a relationship with works of art; at the same time, they develop a more positive attitude towards art. The findings show that institutions providing art education should develop holistic programmes that not only provide technical knowledge and skills but also support personality development.

As a result, it can be said that an individual's personality traits affect his/her success in the art education process and his/her perception towards art. In this context, structuring art education programmes by considering individual differences will increase art literacy and a positive attitude towards art. Making the educational content compatible with the personality structures of the students will increase their learning motivation and strengthen their aesthetic sensitivity towards art. In future studies, the relationships between art literacy and variables such as cultural intelligence, life satisfaction, and psychological well-being should be examined; in addition, more in-depth analyses of individuals' artistic experiences should be conducted with qualitative methods. Enriching art education with personality-based approaches will create a more effective, inclusive and sustainable learning environment.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 11.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1655463
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

YENİ ANKARALI MÜZİK *SCENE*'İN MEŞRÛ BİR PERFORMANS MEKÂNI OLARAK DOSTLAR KONAĞI

AYKURT, Hakan[1]

ÖZ

Dostlar Konağı, yeni Ankaralı müziğinin icra edildiği ve Ankara yöresi halk oyunlarının oynandığı bir eğlence mekânıdır. Araştırmada, yeni Ankaralı müzik *scene* içerisinde, Ankaralı müziğinin üretildiği ve tüketildiği bir canlı performans mekânı olarak son yıllarda oldukça popülerleşen Dostlar Konağı'nın ne gibi müzik/eğlence pratikleri içerdiği, hangi toplumsal sebeplere bağlı olarak ilgi gördüğü ve buradaki programlara katılanların etkinliğe yönelik duygu ve düşüncelerinin neler olduğu gibi çeşitli sorular ele alınmıştır. Bu bağlamda, Ankaralı müziğinin güncel bir performans mekânı olan Dostlar Konağı'nın, farklı boyutlarda, çeşitli kavramsal araçlardan yararlanılarak analiz edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada nitel paradigmanın etnografik veri toplama tekniklerinden gözlem, görüşme ve içerik analizi yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Araştırma neticesinde, Dostlar Konağı'nın, Ankaralı müziğini içki ve kadın gibi unsurlardan arındırarak muhafazakâr bir eğlence tarzı oluşturduğu ve Ankaralı müziğinin merkezde olduğu kentli eğlence anlayışına toplumsal değerler açısından meşrû bir alternatif yarattığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca, Dostlar Konağı'nın içki ve kadın unsurlarını barındırmaması, güçlü bir icracı-

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, hakanaykurt@karatekin.edu.tr, 0000-0002-0375-6175.

dinleyici etkileşimi içermesi ve karnavalesk bir sosyal ortama sahip olması gibi sebeplerle Seymen âlemlerinden, köy odası sohbetlerinden ve pavyon/gazino türü eğlence anlayışlarından daha farklı ve özgün bir konumda olduğu tespit edilmiştir. Ankaralı eğlence anlayışında, Dostlar Konağı'nda somutlaşan bir dönüşüm sürecinin yaşandığı öne sürülmüş, bu eğlencenin ekonomik açıdan toplumun her kesimi tarafından ulaşılabilir olması da dikkate alındığında mekânın bu derece ilgi görmesinin ardında sözü edilen sosyal ve ekonomik sebeplerin bulunduğuna kanaat getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dostlar konağı, Ankara müziği, Ankara oyun havaları, scene, performans.

DOSTLAR KONAĞI AS A LEGITIMATE PERFORMANCE SPACE OF THE NEW ANKARA MUSIC SCENE

ABSTRACT

Dostlar Konağı is an entertainment venue where new Ankara music is performed and folk dances from the Ankara region are performed. In the research, various questions were addressed such as what kind of music/entertainment practices Dostlar Konağı which has become quite popular in recent years as a live performance venue where Ankaralı music is produced and consumed, what the social motives are behind its getting so much attention, and what are the feelings and thoughts of those who attend the programs towards the event. Thereby, it is aimed to analyse Dostlar Konağı, a new performance space of Ankara music, in different dimensions by using various conceptual tools. In the research, interview and content analysis methods are used, which are ethnographic data collection techniques of the qualitative paradigm. The research concluded that Dostlar Konağı created a conservative entertainment style by purifying Ankara music from elements such as drinking and women, and created a legitimate alternative to the urban entertainment concept centred on Ankara music in terms of social values. Morever it is found out that Dostlar Konağı is in a different position from seymen revels, village room conversations and pavilion type entertainment for reasons such as not containing alcohol and women, having a strong performer-audience interaction and a carnivalesque social environment. Finally, it has been suggested that there has been a transformation process in the entertainment perception of Ankara, which has been embodied in Dostlar Konağı, and considering that this entertainment is economically accessible to all segments of society, it has been concluded that there are social and economic reasons behind the place's attracting such great interest.

Keywords: Dostlar konağı, Ankara music, Ankara folk dance music, scene, performance.

GİRİŞ

Ankara oyun havaları veya çalışmada Satır'dan (2018) ödünç alınan kavramsal başlığıyla yeni Ankaralı müziği, Türkiye'de 1990'lı yıllar sonrasında Ankara türkülerinin, arabesk müziğin ve pop müziğin birtakım unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşan senkretik yapıya sahip bir müzik türüdür. (Terzioğlu, 2007: 62-63). Yeni Ankaralı müziğini Satır,

> "…belirli bir coğrafî alan içinde gelenek ile modernite arasında gelişen hem gelenekten hem de modern yaşamın bir tezahürü olan popüler kültürden beslenen, Ankara ve çevresinde yaşayan belirli bir kitle tarafından değer atfedilen, çalgı ve repertuvar bakımından ayırt edilebilen bir niteliğe sahip olan, küresel eklemlenmeye dolayısıyla değişmeye ve yeniliğe açık yeni bir müzik anlayışı..."

şeklinde tanımlamaktadır (2018: 121). Bu müzik anlayışı bir yandan Ankara ve komşu illerdeki halk müziği geleneklerinden beslenirken diğer yandan asıl kimliğini ve karakterini popüler müziklerin çeşitli unsurları üzerinden kazanmaktadır. Bu konuda Satır'ın şu ifadeleri önem taşımaktadır:

> "…yeni Ankaralı müzik anlayışı temelini Ankara ve çevre coğrafyasına bağlı yerel müzik geleneklerinden alırken (Seymen müzik geleneği, Ankara çevresi müzik folkloru ve Orta Anadolu müzik geleneği) gelişimini popüler kültüre dayalı üretim biçimleri üzerinden sürdürmektedir. Bu müziğin hem yerel hem de popüler kültür bileşenleriyle birlikte var olması, küresel dinamiklerle olan etkileşimini gündeme getirir. Bu anlamda Ankaralı müziğinin bir yanı kadim bir geleneğe uzanırken diğer bir yanı popüler kültüre bağlı güncel müziklerle etkileşen bir yapıya dayanmaktadır." (Satır, 2018: 112).

Ankara ve çevresinde kimlik kazanan bu yeni Ankaralı müziği, sahip olduğu yerel olanak ve kaynaklar, müzisyenler, izlet kitle, *sound* ve ideolojik benzerlikler açısından bir müzik "scene" yaratmaktadır. *Scene* kavramını Erol (2018: 232), "*paylaşılan bir müzik etkinliği/pratiği/türü ya da belirli bir müzik zevki gibi ortaklaşa bir şeye sahip olan insan grubu üzerine odaklanan, belli müzik türleri ya da üslûpların üretimi ve tüketimi ile ilişkili olayları tanımlamada kullanılan bir terim*" olarak tanımlamaktadır. Çerezcioğlu (2011: 32) bu kavramın, hem belirli bir müzik türü çevresinde bir araya gelen insanların toplamına işaret etmek için hem de yerel düzeyde gerçekleşen bir popüler müzik pratiği içinde yer alan bireyler ve aktiviteleri sınırlamak için kullanıldığına vurgu yapmaktadır. Satır (2016: 254) ise kavramın en belirgin özelliğinin belirli bir coğrafi temele dayanması olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda yeni Ankaralı müziğini *scene* kabul etmek ve bu müziğin icra edildiği ortamlara yeni Ankaralı müzik *scene*'in canlı performans mekânları olarak bakmak anlamlı olmaktadır. Ankaralı müziğini var eden temel dinamiklerinden biri onun canlı performansla icra edildiği söz konusu bu mekânlardır (Satır, 2022: 287). Düğünler, kına geceleri, asker eğlenceleri, köy odası sohbetleri ve Seymen âlemleri gibi geleneksel icra ortamlarının yanı

sıra pavyon, gazino ve gece kulübü gibi kentli mekânlar, Ankaralı müziğinin üretim ve tüketim süreçlerinin gerçekleştiği çeşitli etkinlik ortamlarıdır. Sözü edilen etkinlik ortamları dışında, Ankaralı müziğinin yeni bir eğlence ve performans mekânı olarak Dostlar Konağı isimli mekân, son yıllarda hızlı bir şekilde popülerleşmekte ve diğer bütün icra ortamlarına kıyasla farklı ve özgün niteliklere sahip olması nedeniyle dikkat çekmektedir. Ankaralı müziğinin ve Ankara bölgesi halk oyunlarının merkezde olduğu bir eğlence anlayışı içeren Dostlar Konağı, çeşitli toplumsal taleplerin yansıması olarak giderek artan bir ilgiyle varlığını sürdürmektedir. Söz konusu mekânın ne türde müzik pratikleri içerdiği, hangi toplumsal sebeplere bağlı olarak bu denli ilgi görüp popülerleştiği ve bu etkinliği paylaşanların etkinliğe yönelik duygu ve fikirlerinin neler olduğu soruları araştırmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, yeni Ankaralı müziğinin yeni ve popüler bir performans mekânı olan Dostlar Konağı'nı farklı boyutlarda analiz ederek mekânın yeni Ankaralı müzik scene içerisindeki rolünü tespit etmek, araştırmanın temel amacıdır. Araştırmanın olası sonuçlarının, Ankaralı eğlence anlayışının yaşadığı değişim ve dönüşüme de ışık tutması beklenmektedir.

YÖNTEM

Araştırmada, müzik *scene* çalışmalarının temel metotlarından etnografik araştırma yönteminin gözlem, görüşme ve içerik analizi gibi nitel veri toplama teknikleri bir arada kullanılmıştır. (Kaplan, 2019: 120-138; Sönmez ve Alacapınar, 2019: 185-188). Bu kapsamda, Dostlar Konağı'nda 28.12.2024 tarihinde gerçekleştirilen muhabbette katılımcı gözlem gerçekleştirilmiş, daha geniş ve detaylı gözlem yapabilmek için ise mekânın Youtube sayfasından toplamda yüzlerce dakikayı bulan videolar izlenmiştir. Dostlar Konağı'ndaki pratiklerin içerisinde farklı rollere sahip olan iki kişiyle yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Programlarda çok defa müzisyen olarak görev alan Muhammet Deniz ve birden fazla programa dinleyici olarak katılan Muhammet Gedik ile görüşülmüştür.[2] Katılımcılara önceden hazırlanan görüşme formundaki soruların tamamı sorulsa da görüşmeler resmî bir mülakattan çok sohbet havasında gerçekleştiği için form dışı sorular da yöneltilmiştir. Sohbet esnasında not almanın uygun olmayacağı düşüncesi ve toplanan verilerin depolanabilmesi adına görüşmeler ses kaydına alınmış, veri analizi aşamasında da bu kayıtlardan yararlanılmıştır. Söz konusu görüşmelerin içerikleri ve veri toplama

[2] Veri toplama sürecinin tamamında sorularımı sıkılmadan, sabırla ve içtenlikle yanıtlayan katılımcılara sonsuz teşekkürlerimle.

araçlarına ilişkin etik izinler, Çankırı Karatekin Üniversitesi Etik Kurul Komisyonu'nun 20.12.2024 tarihindeki 49 numaralı toplantısında onaylanmıştır. Bu görüşmelerin dışında, Dostlar Konağı'nın kurucusu Serdar Doğan'ın basına verdiği röportajlar ve sosyal medyada yaptığı açıklamalar okunmuş, mekânın kurucu açısından taşıdığı anlamlar analiz edilmiştir. Bunlara ek olarak, Dostlar Konağı'nın Youtube, Instagram ve Google sayfalarına yapılan yorumlar da incelenerek içerik analizi tamamlanmıştır. Dostlar Konağı'nın sosyolojik ve müzikolojik analizinde yararlanılan "scene", "sanat dünyaları" ve "karnavalesk" gibi kavram setlerinin, içerikten bağımsız bir şekilde giriş bölümünde tanımlanması yerine bulgular içerisinde elde edilen bulguyla bağlantı kurarak kullanılması tercih edilmiştir.

BULGULAR

Ankaralı Müziğinin Yeni Bir Performans Mekânı: Dostlar Konağı

Dostlar Konağı, 2015 yılında girişimci Serdar Doğan tarafından Ankara'nın Sincan ilçesinde açılan bir eğlence mekânıdır. Mekânda belirli periyotlarda eğlence programları düzenlenmekte, bu programlar temelde Ankaralı müziğinin icrasına ve bu müzikle eğlenen ve oynayan katılımcılara dayanmaktadır. Programlar, kurucu ve katılımcılar tarafından Dostlar Konağı muhabbeti olarak adlandırılmaktadır. Serdar Doğan, mekânı faaliyete geçirmedeki temel amacının ticari bir kazançtan öte Seymen kültürünü ve köy odası sohbetlerini yaşatıp bu kültürü genç kuşaklara aktarmak olduğunu belirtmektedir (Postegram, 2023). Dostlar Konağı hakkında göze çarpan ilk unsur, mekânın muhabbet programlarının genel içeriği, müzik, oyun ve eğlence pratikleri açısından melez bir yapıya sahip olduğudur. Ankaralı müziğinin diğer canlı performans mekânları olan Seymen âlemleri, köy odası sohbetleri, düğünler ve pavyon/gazino ortamlarının birtakım özellikleri Dostlar Konağı'nda bir arada yer almaktadır. Bununla beraber, bütün bu mekânlardan farklı olarak kendine özgü bileşenlere de sahip olduğu görülür. Bu açıdan oldukça özgün bir sosyokültürel mekân söz konusudur. Dostlar Konağı'nı anlamak ve analiz etmek için öncelikle mekânın fiziksel şartlarına odaklanmak gerektiği kanaatindeyim. Dostlar Konağı'nın fiziksel şartlarıyla ilgili dikkat çeken ilk unsur mekânın logosunda bulunan seymen görselidir. Bu sembolizm ile mekânın geleneksel kültürden beslenen yönü somut olarak simgelenmektedir. Benzer şekilde iç mekân duvarlarında da sıklıkla seymen fotoğrafları görülmektedir. Bunların yanı sıra duvarlarda asılı duran seymen kamaları, Ankara kültürüne özgü çeşitli süs eşyaları ve Ankaragücü futbol takımının amblemi, Ankaralı kimliğinin sembolik kültürel ögeleri olarak

mekânın geleneksel yapısını yansıtır. Kurucu Serdar Doğan, yaptığı açıklamalarda ısrarlı bir şekilde köy odası sohbetlerini model aldıklarını ve bu geleneksel kültürü şehir ortamında yaşatmaya çalıştıklarını belirtmektedir (Dostlar Konağı – Grup Dostlar, 2024). Görüşme yapılan dinleyici Muhammet Gedik de bu doğrultudaki gözlemini; "*Dostlar Konağı Ankara'nın geçmişten günümüze olan oda muhabbetini ve kültürünü tanıtan ve yaşatan bir topluluk…Bu kültürü en iyi yansıtan yerlerden biri*." cümleleriyle paylaşmıştır (Kişisel görüşme, 27 Aralık 2024).

Fotoğraf 1. Dostlar konağının logosu.

Mekânda, dinleyicilerin ve oyun alanının bulunduğu bölüm ile müzisyenlerin bulunduğu bölüm olarak başlıca iki alan vardır fakat; fiziki şartlar gereği müzisyenler ve dinleyiciler neredeyse iç içe gibidir. Herhangi ayrım veya sahne platformu bulunmamaktadır. Müzisyenlerin yer aldığı bölümün tavanında ışıklandırılmış bir Türk bayrağı ve Osmanlı Devleti arması bulunurken, oyun bölümünün tavanında ise tavanı boydan boya kaplayan bir padişah tuğrası yer almaktadır. Bir duvarda ise Atatürk portresi görülmektedir. Bütün bu unsurlar geleneksel yapının yanı sıra işletme sahiplerinin ve katılımcıların dünya görüşlerine yönelik ipuçları sunmaktadır. Serdar Doğan'ın mekânın sosyal medya sayfasından yaptığı, "*Biz daha çok muhafazakâr ve genel adaba uygun bir eğlence yapıyoruz…Manevî değerlere önem veriyoruz…*" açıklamaları da bu konuda varılan kanaati güçlendirmektedir (Dostlar Konağı – Grup Dostlar, 2024). Bu bağlamda Dostlar Konağı, kendini açık bir şekilde milliyetçi ve muhafazakâr çizgide konumlandırmaktadır.

Mekânın düzeninde Anadolu'nun pek çok yerinde görülen sedir kaplı şark odaları model alınmıştır. Katılımcılar mekânın içini boydan boya kaplayan sedirlerde otururken, ilk zamanlarda oynama alanının oldukça geniş olduğu görülür. Etkinliğin popülerleşmesi sonrası yere koyulan minderler

sebebiyle oynama alanı iyice küçülmüş durumdadır. Öyle ki, son yıllarda yapılan programlarda yalnızca birkaç kişi karşılıklı oynayabilmektedir. Oturma düzeninde, mekâna girişlerde ve iç işleyişte herhangi bir hiyerarşik yapılanma yoktur. Herkesin eşit olduğu bir sosyal düzen mevcuttur. Dostlar Konağı'na, Mikhail Bakhtin'in tanımladığı "karnavalesk" ortam tanımına uygun olarak programa toplumsal statüler ve meslekler dışarıda bırakılarak girilir (Bakhtin, 2001). Çerezcioğlu'na (2015: 9) göre karnavalesk kavramı, popüler kültür pratiklerini anlamak için ufuk açıcı işlevselliğe sahiptir. Dostlar Konağı'nın sosyal yapısı aşırılıklar ve protest tavırlar içermediği için karnaval ortamını tamamen yansıtmaz fakat içerisinde karnaval ortamının pek çok temel bileşeninin bulunduğu görülebilir. Bakhtin'e göre,

> "Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır. Karnaval izlenmez hatta icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar yani 'karnavalesk' bir yaşam sürerler…İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer; insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas. Bu, karnavala özgü dünya anlayışının çok önemli bir boyutudur." (Bakhtin, 2001: 238).

Çerezcioğlu'na (2015: 10) göre de "*karnavala katılan tüm bireylerin aynı zamanda birer katılımcı/icracıya dönüşerek karşılıklı diyalog yoluyla pratiği şekillendirmeleri önemlidir*". Dostlar Konağı sanatçı ve katılımcıların neredeyse bir arada oturduğu, katılımcıların müzik icrasının bir parçası olduğu ve hatta icracıların da eğlencenin bir parçası olduğu bir mekândır. Performanslarda icracılar ve dinleyiciler arasında yoğun bir diyalog ve etkileşim mevcuttur. Ortamdaki toplam performans mutlak bir kolektiviteye dayanmaktadır. Bütün bu unsurlar açısından Dostlar Konağı muhabbeti karnavalesk bir sosyal ortam ve karnavalesk bir performans olarak değerlendirilebilir. Bu eşitlikçi eğlence tarzı, Dostlar Konağı'nı, Seymen âlemleri ve köy odası sohbetleri gibi iç yapılanmalarında tamamen hiyerarşik bir düzenin hâkim olduğu (Yönetken, 2006: 2) toplanmalardan ayıran temel noktalardan biridir. Benzer şekilde, eğlenebilmenin çokça para harcamaya endeksli olduğu ve her ritüelin belirli bir fiyatının bulunduğu pavyonda da eşitlikten söz edilemez (Aktaş, 2020: 299). Söz konusu bu karnavalesk durum elbette belirli bir oranda Dostlar Konağı'nın gönüllülük esasına dayalı doğal bir toplumsal örgütlenme olmasından da kaynaklanmaktadır.

Fotoğraf 2. Dostlar konağı eğlencesi (tr.foursquare.com adlı sitede yapılan bir paylaşımdan alınmıştır, t.y.).

Dostlar Konağı'ndaki muhabbet programları genelde yılın dört ayında (Kasım-Aralık-Ocak-Şubat) haftada bir kez cumartesi günleri düzenlenir. İstisna olarak, ramazan ayında programların sayısı haftada 2-3 güne yükselir. Etkinliğin yapılacağı tarih ve sahne alacak sanatçı sosyal medya üzerinden duyurulur. Herhangi bir rezervasyon sistemi yoktur. Katılmak isteyenlere kolay yer bulabilmeleri için etkinlikten birkaç saat önce mekâna gelmeleri tavsiye edilir. Mekân yaklaşık 100-150 kişilik bir kapasiteye sahiptir. Kapasite dolduğunda içeriye giremeyenler için başka programlarda öncelik sözü verilir veya erken ayrılacak olanların yerine girebilmeleri için beklemeleri tavsiye edilir. Eğlence, yaklaşık olarak saat 20:00'de başlar ve 23:00 dolaylarında sona erer. Programın akışı büyük oranda sanatçının yönlendirmesiyle gerçekleşir. Enerjinin yükseleceği veya düşeceği zamanları ve çeşitli pratiklerin gerçekleştirileceği anları sanatçılar kişisel tecrübeleri doğrultusunda doğaçlama olarak yaratırlar. Seymen ve köy odası geleneklerinde "delikanlı başı" olarak adlandırılan ve mekândaki düzen ve tertibi sağlamakla görevli kişi Dostlar Konağı programlarında da aynı isimle yer almaktadır. Orta yaşlı, herkesçe sayılan ve sevilen bir figür olan bu kişi, sevk ve idare görevleri dışında performans esnasında dinleyicilerin arasında bulunup elindeki tepsi ile ritim tutarak eğlencenin coşkusunun artmasında da rol üstlenir. Delikanlı başı, köylerde yaşça diğer gençlerden büyük, sözü dinlenen ve saygı gören kişiler arasından seçildiği gibi Dostlar Konağı'ndaki delikanlı başı da aynı niteliklere sahip olmakla beraber aynı zamanda işletmenin gönüllü çalışanlarından biridir.

Dostlar Konağı'nda Katılımcı Profilleri ve Dinleyici Pratikleri

Müzikolojide, yerel durum ve mekânların müzikle ilişkisini analiz etmek amacıyla kullanılan *scene* kavramı, Dostlar Konağı'ndaki Ankaralı müziği pratiklerini anlamak için de oldukça işlevseldir. Erol'a (2018: 235) göre *scene* kavramı, "*bir bölge ya da genellikle bir kent ile birlikte, bir müzik türünü de belirterek kullanıldığında, o müzik türü ile ilgili yerel olanaklarla gerçekleştirilen endüstriyel ve endüstriyel olmayan müzik pratikleri anlaşılır*". Çok boyutlu analiz yöntemleri sayesinde *scene* kavramı, müziğin üretimini, icrasını ve insanlar tarafından alımlanmasını ortak bir çerçeve içinde değerlendirmeyi mümkün kılar (Ayas, 2019: 257). Bu bağlamda, yeni Ankaralı müziğine kent düzleminde temel olan Ankara bir üst mekân, bu müzik pratiğinin gerçekleştiği Dostlar Konağı ise alt mekân olarak kabul edilerek burada gerçekleşen pratikler *scene* kapsamında ele alınmıştır.

Etkinlik yalnızca erkeklere özel olup herhangi bir yaş sınırı bulunmasa da katılımcılar çoğunlukla 18-50 yaş arası kişilerden oluşmaktadır. Birçok programda çocuk yaşta katılımcılar da görülmektedir. Ankaralı müziğin genel dinleyici kitlesinde olduğu gibi Dostlar Konağı'nın katılımcıları da memleket olarak Ankaralı veya Orta Anadolu'daki diğer çevre illere mensup olup ekserisi Ankara'da ikâmet eden kişilerdir. Bundan da öte memleketi ve ikâmeti ne olursa olsun Ankaralı müzik pratiğinin içinde olan herkes kendini Ankaralı yerel kimliği (Kutluk ve Yiğit, 2018: 11) üzerinden tanımlamaktadır. Ortak yerel kimlik ve coğrafi birliktelik gibi unsurlar yine scene oluşumuna işaret eden noktalardır (Satır, 2016: 243). Dostlar Konağı'ndaki katılımcıların mesleki profilleri mekânın eşitlikçi karnavalesk yapısına vurgu yapar niteliktedir. Müzisyen Muhammet Deniz'in ifadesine göre (Kişisel görüşme, 22 Aralık 2024) programlara öğrenci, memur, esnaf, avukat, doktor, sanayici, işçi ve çiftçi gibi pek çok iş kolundan insanlar katılmakta ve bunların mekân içerisinde birbirlerinden farkı veya ayrıcalığı bulunmamaktadır.

Dostlar Konağı'nda düzenlenen programlarda bu mekâna özgü bazı ritüeller mevcuttur. Bu ritüeller temelde sanatçı ve katılımcıların karşılıklı diyaloglarından meydana gelir. Cohen'in (1999: 240-241), scene içerisindeki üretimlerin karşılıklı ilişkiye dayanan durumunu açıkladığı şu cümleler Dostlar Konağı'ndaki pratikleri anlamak için önem arz eder;

> "Her bir pratik ve üretim, müzisyeninden izlerkitlesine, müzik medyasından yapımcısına kadar geniş bir çember içinde ve belirli bir uzlaşmayla belirlenir…Aynı zamanda sceneler, kolektif olarak yürütülen canlı performansların önemli bir merkezidir ve bu merkez etrafında kümelenen her dinamik, doğrudan scene atmosferini etkilemektedir" (Akt. Satır, 2016).

Dostlar Konağı'ndaki kolektif üretimler, Ankaralı müzik scene atmosferini şekillendirmekte ve aktörlerin üretimdeki rollerini görmek adına somut örnekler sunmaktadır. Kolektif üretime tipik

bir örnek olarak; sanatçı, seslendirdiği parçanın uygun yerlerinde katılımcılara "ey çek" diyerek seslenir ve takip eden birim vuruşlarda ikilik nota süre değerince katılımcılar "ey" diye bağırır. Sanatçı ve katılımcı etkileşimine örnek bir diğer pratik ise sanatçının iki kez dörtlük nota süre değerince "vay vay" şeklinde bağırması ve katılımcıların bunu tekrar etmesidir. Alkış tutma pratiğinde de Dostlar Konağı'na özgü bir durum vardır. Sanatçının parçanın uygun bir yerinde "alkış yap" şeklindeki yönlendirmesiyle bütün katılımcılar iki onaltılık ve bir sekizlik notadan oluşan "Karaman" tartımıyla alkış tutarlar. Bu alkış şekli sosyal medyada Dostlar Konağı alkışı olarak tanınmış durumdadır. Halk oyunu esnasında da bazı pratikler vardır. Seslendirilen parçanın belirli bölümlerinde sanatçı "kaşık çek" diye bağırır ve oynayanlar, seymen kültürünün ayrılmaz bir parçası olan şimşir kaşık çalmaya başlar. Bu esnada müziğin ses şiddeti düşürülür ve kaşığın sesi ön plana çıkarılır. Bu pratik, esasen ortamdaki hemen herkesin birer icracıya dönüştüğü ve müzik performansının bu "sanat dünyasını" (Becker, 2013; Ayas, 2019: 242) paylaşanlar kişilerce kolektif bir bilinçle gerçekleştiği özel anlardan biridir. Genel olarak Dostlar Konağı, kolektif bir yapıya sahip olması açısından Becker'in (2013) sanat dünyaları kavramsallaştırmasına paralel bir işleyişe sahiptir. Becker, sanatı bir grup insanın ortaklaşa yaptığı bir iş olarak ele alır. Müziksel bir sanat dünyasında bir müziğin hangi biçimi alacağını, insanlar tarafından o müzikle yapılacağını ve müzik faaliyetinin içeriğini belirleyen şeyin sanat dünyasının paydaşları olduğunu savunur (Ayas, 2019: 254). Dostlar Konağı'ndaki pratikler, büyük bir insan grubunun ortaklaşa çalışmasını gerektiren kolektif bilincin bir ürünüdür. Kolektif yapı, müzik temelinde gerçekleşen pratiklerin paylaşılmasına, örgütlenmesine ve değer atfedilmesine endekslidir (Satır, 2018: 123). Kaşık çalma pratiğinde, sanatçı, çalgısını hafif veya çok hafif gürlükte çalar; orta gürlükte kaşık icrası duyulur; diğer katılımcılar ise çok hafif bir alkış veya tamamen sessiz kalarak icranın tamamlayıcı unsuru olur. Bu şekilde Dostlar Konağı'nın icracı ve izleyici arasındaki sınırları ortadan kaldıran katılıma dayalı karnavalesk yapısı açığa çıkar (Çerezcioğlu, 2015: 23). Programın genelde başlangıcında veya sonunda seslendirilen düşük tempolu ve duygusal içerikli parçalar esnasında ise mekânın ışıkları kapatılır, katılımcılar telefonlarının flaş ışıklarını açarak yarattıkları görsel atmosfer ile parçalara eşlik ederler. Bahsi geçen bütün bu pratikler her programda defalarca tekrarlanmakta ve bu pratiklerin uygulandığı anlar eğlencenin en yüksek düzeye ulaşıp katılımcıların en çok keyif aldığı anlar olarak göze çarpmaktadır. Hali hazırda Ankaralı müziğinin farklı ve özgün yönlerinden olan bu tür sanatçı-seyirci diyaloğuna bağlı etkileşimler (Satır, 2018: 125), Dostlar Konağı'nda kendine özgü içeriğiyle süregelmektedir.

Dostlar Konağı muhabbetlerinde dinleyici olarak birkaç defa yer almış olan Muhammet Gedik, Dostlar Konağı'nın kendisi için ne ifade ettiğini, buradaki eğlence anlayışını nasıl karşıladığını ve sanatçı-dinleyici etkileşimine ilişkin görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır (Kişisel görüşme, 27 Aralık 2024); "*Bu ortamda bulunmak bir konserden bir tiyatrodan daha eğlenceli çünkü; yeri geliyor oyun oynama sırası size geldiğinde izlenilen tarafa geçebiliyorsunuz ve gözler sizin üzerinizde oluyor. Sahne sizinmiş gibi bir an yaşanıyor. Herkesin sizi izlemesi güzel bir duygu."* Sanatçıyla olan yakınlık ve karnavalesk ortamla ilgili ise şunları söylüyor; "*En güzel hislerden biri de sanatçı ve dinleyicinin samimiyetle buluşması. Çoğu genç burada sanatçı ile bulduğu diyalogu dışarıda bulamadığı gibi dışarıda dinlemek için sahne alacakları mekâna gitme imkanlarını da yaratamıyorlar.* -maddi sebeplerden söz ediyor- *Başka mekanlarda sanatçı ile bu kadar yakın olamazsınız. Ama Dostlar Konağı'nda sanatçı ile oyun oynama fırsatı bile doğuyor ve ortam daha da bir eğlenceli hal alıyor. Sahne sonrasında sanatçı ile en güzel fotoğraflar da burada çekiliyor diyebilirim...Sanatçıdan istek bir parçada bulunmak ve o toplulukta size armağan edilmesi o anı daha da güzelleştiriyor*." Buradaki ifadeleriyle Gedik, Dostlar Konağı'nın icracı ve izleyici arasındaki mesafeleri ortadan kaldıran karnavalesk yönünü bir kez daha gözler önüne sermektedir. Kendisi için bu mekânda bulunmanın neler hissettirdiği, duygu durum açısından kendisini nasıl tarif edebileceğini sorduğumda ise; "*Sanatçılar genelde eğlendirse de yeri geliyor icra ettiği eserlerle hüzünlendiriyor. Mutluluğu ve hüznü bir arada yaşadığım bir ortam…Gün sonunda tüm enerjimi atmış halde eve gidiyorum*." şeklinde yanıt veriyor.

Katılımcıların etkinlik saatleri dışında mekânla etkileşime girdikleri mecra ise sosyal medyadır. Program dışındaki etkileşim, haberleşme ve iletişim genellikle sosyal medya üzerinden gerçekleşmektedir. Katılımcılar çoğunlukla Instagram ve Youtube gibi platformlar üzerinden Dostlar Konağı'nı takip etmektedirler. Yorum, geri bildirim ve eleştiriler bu platformlar üzerinden dile getirilmektedir. Ayrıca mekâna bu derece popülerlik kazandıran ana unsur, katılımcı olmasa bile mekâna sosyal medyada etkileşim veren takipçi kitlesidir. Öyle ki, Dostlar Konağı'nın Instagram sayfasında milyonlarca görüntülenme ve yüz binlerce beğeni almış *reels* videoları bulunmaktadır.

Dostlar Konağı'nda Müzik Pratikleri, Müzisyenler ve Repertuvar

Dostlar Konağı'nda düzenlenen muhabbetlerde genellikle Ankara müziği dinleyicilerinin yakından tanıdığı, yerel veya kısmen ulusal üne sahip solistler sahneye çıkmaktadır. Ömer Faruk Bostan,

Bektaş Dolu, Engincan, Veli Erdem Karakülah, Gürkan Demirez, Mustafa Taş, İbocan gibi isimler bu programlarda sıklıkla sahne alan sanatçılardır. Sanatçılar, genelde bir hilal şeklinde oturan dinleyici grubunun uç merkezinde otururlar. Sanatçı, katılımcıların büyük çoğunluğunun görüş açısındadır ve eğlencenin merkezindedir. Oyun, alkış ve diyaloga bağlı bütün dinleyici pratikleri doğrudan sanatçının yönlendirmesine göre şekillenir. Sanatçı, seslendirdiği parçaların içerisinde dinleyicilere komut vererek çeşitli dinleyici pratiklerinin gerçekleştirilmesini sağlar. Hem kişisel üne sahip olması hem de programın yürütücüsü olması sebebiyle adeta tüm gözler sanatçının üstündedir ve bu karnaval ortamındaki başrol onundur. Müzik pratiği her ne kadar bir topluluk üzerinden anlam kazansa da Ankaralı müziğinin icra edildiği mekânlarda öne çıkan asıl aktör söz konusu sanatçılardır (Satır, 2018: 123). Mekânda sahne alan sanatçılar, müzisyen Muhammet Deniz'in bizzat kendisi ve yakın müzisyen çevresinde gözlemlediğine göre alaylı/mektepli olma açısından dengeli dağılmış durumdalardır. Müzisyenler arasında konservatuvar mezunu veya öğrencisi pek çok kimse olduğu gibi hiçbir müzik eğitimi tecrübesi yaşamamış kişiler de bulunmaktadır. Fakat asıl önemli olan formal müzik eğitimi almış veya almamış bütün sanatçılar, kırsal ve kentli müzik habitusları (Erol, 2018: 237) içerisinde usta-çırak geleneğiyle yetişmiş, belirli bir seviyede müzisyenlik becerilerine sahip, tam anlamıyla sahnede ve sahada pişmiş kişilerdir (Muhammet Deniz, Kişisel görüşme, 22 Aralık 2024). Buradan bağlantıyla, icracıların özellikle vokal seslendirme üslubu Ankaralı müziğinin tipik icrası gibidir (Satır, 2018: 125). Orta Anadolu ağzı, sert fonasyon, hançereye dayalı vurgulu okuma, sert ve güçlü vokal gibi unsurlar yoğun bir şekilde görülür. Bu icra tarzında kişilerin kültürel sermayeleri ve yetiştikleri müzik çevreleri belirleyici etkendir.

Mekânda sahne alan solist sanatçı aynı zamanda muhakkak bağlama icra etmektedir. Başka bir deyişle, solist aynı zamanda orkestranın bir parçası ve hatta temel unsurudur. Sanatçılar, üzerinde ekolayzır bulunan yarı akustik özellikli "fişmenli" bağlama tipini kullanmaktadırlar. Kullanılan bağlamalar hep uzun saplıdır. Bu bağlama tipi, Ankaralı müziğinin hem simgesi konumunda olup hem de yaratılan yerel *sound*'un temel unsuru olarak merkezi bir role sahiptir. Satır'a (2018: 122) göre elektro bağlama, Ankaralı müziğinin gelenek ve modernite arasında kurduğu diyalektik ilişkinin bir göstergesi olarak sembolik bir anlam taşır. Bağlama icrasında Ankaralı müziğinin tipik icra şekli olarak bozuk düzende Nevâ ve Rast perdeleri üzerinden yapılan icralar görülür. Bu karar perdesi tercihlerinde dem sesi tutabilmenin kolaylığı belirleyici etkendir.

Sanatçıya eşlik eden orkestralarda sabit ve değişmez olarak görülen çalgı org/klavye çalgısıdır. Ritim çalgıları da neredeyse değişmez nitelikte olsa da zaman zaman klavyenin yapay ritim seslerinin bu görevi üstelendiği de görülebilir. Çoğu orkestrada ritim çalgıları sayıca çoktur ve çeşitliliğe sahiptir. Çift sıra zilli tef, darbuka, bendir ve dijital bateri çalgılarının tamamının veya birkaçının birlikte yer bulduğu görülmektedir. Çok sayıda ritim sazının birlikte bulunması ve kompleks bir usûl icrasının bulunması, eğlence amaçlı Ankaralı müziğinin güçlü bir ritmik kompozisyon gerektirmesinden kaynaklanır (Satır, 2018: 124). Org/klavye çalgısı ise bütün müzik grupları tarafından özellikle armonik eşlik için kullanılmaktadır. Zaman zaman belirli programların repertuvarına özel farklı çalgılar da dahil olabilmektedir. Örneğin, Bektaş Dolu'nun orkestrasında Orta Anadolu icrasında görülen kaba zurna yer almaktadır (Dostlar Konağı, 2024). Bektaş Dolu'nun kişisel üslubu dikkate alındığında geleneksel icracılık yönünün ağır basmasının bu çalgı tercihinde belirleyici olduğu söylenebilir. Engincan isimli sanatçının orkestrasında keman icracısı, Cevdet Arslan'ın orkestrasında ise kaval icracısı bulunmaktadır. Kullanılan çalgılar ve genel orkestra yapısı hakkında müzisyen Muhammet Deniz'in ifadeleri şu şekildedir; "*...Ankara'da bir düğünde, köy düğününde veya düğün salonunda bir Ankara müzisyeni nasıl çıkıyorsa Dostlar Konağı'nda da öyle çıkılıyor. Bir bateri, def, elektronik perküsyon, darbuka ve klavye. Solist icracı da bağlamasını kendi çalıp söylüyor. Bu anlamda 4+1 veya 3+1 çıkılıyor. Bazen renk saz gelebiliyor, keman olsun kemane olsun. Renk katmak isteyenler ekstra getirebiliyor. Sanatçının tercihine kalmış.*". İfadelerde hem müzik pratiklerinin geleneksel icradan beslenen yönü hem de Ankara yerel *sound*'unun ritim zenginliğine verdiği önemin vurgulandığı görülmektedir. Bütün bu müzikal bileşenler, scene açısından belirli bir müzik türü ile şehir veya mekânın ilişkisini kurmada en önemli bağlantı noktasını sağlayan ve o şehir ile özdeşleştirilen yerel *sound* nosyonunu oluşturur (Satır, 2016: 250).

Programda seslendirilen repertuvar çoğunlukla popüler oyun havalarından ve anonim Ankara türkülerinden oluşmaktadır. Sosyal medyaya yüklenmek üzere video kaydının alındığı anlarda telif problemi yaşanmaması için sahne alan sanatçı kendi bestelediği parçaları veya anonim türküleri seslendirmektedir. Video kaydı alınmayan anlarda ise herhangi bir kısıtlama yoktur. Bu konuda müzisyen Muhammet Deniz'in açıklaması şu şekildedir; "*...oraya gelen bütün sanatçılar video ve ses kaydı alındığı için kendi eserlerini seslendiriyorlar ya da telif hakkı olmayan müzikleri seslendiriyorlar genelde*." Sanatçıya ait besteleri ve anonim türküleri vurgulayan Deniz, bu türlerin içerisinde eser bazlı yapılan seçimin ise tamamen popülerlik durumuna göre gerçekleştirildiğini

söylüyor; "*…genelde Ankara'nın beğendiği, tutulmuş, piyasada milyonların beğendiği, herkesin artık kulağına aşina olan tarzdaki oyun havaları çalınıyor… Türkü ve arabesk kısmında da yine herkesin bildiği herkesin eşlik edebileceği tarzda şarkılar söyleniyor*.". Mekânın Youtube sayfasında yapılan incelemeye göre; "Hüdayda", "Misket", "Menevşe Koymuşlar", "Atım Araptır Benim", "Sarı Kız", "Ayaş Yolları", "Yıldız", "Şekeroğlan" ve "Genç Osman" gibi türküler seslendirilen geleneksel Ankara müziklerine birer örnektir. Bu eserlerin seslendirilmesinde icracıların eseri epeyce farklılaştıran kişisel yorumları ve katkıları dikkat çekmektedir. Hem söz unsurunda hem de ezgisel yapıda genellikle doğaçlama olarak değişiklikler yapıldığı görülür. Ankaralı müzik *scene*ini oluşturan sanatçıların yakın geçmişte bestelediği, Ankaralı müziği *sound*unun temeli olan ve dinleyicilerin daha çok talep ettiği parçalar ise popüler oyun havalarıdır. Mekânın Youtube sayfasındaki izlenme oranlarına bakıldığında en çok dinlenen ve talep edilen parçalara; "Ahdım Var Benim", "Ankara mı Yanacak", "Geleceğin Yok Yok Senin" örnek olarak gösterilebilir. Bu parçalar ezgi, ritim ve söz unsurları açısından senkretik bir yapıya sahiptir. Arabesk müzik, pop müzik ve halk müziğinin unsurları söz konusu bu popüler bestelerde bir arada görülür. Satır'ın görüşüne göre bu yeni gelişen Ankara müziği geleneksel ve modern arası bir konumda ve tamamen eklektik bir yapıdadır.

> "Yeni gelişen bu müziği Ankara halk müziğinin modernleşmeye bağlı olarak popülerleşen bir yüzü olarak görmek mümkün olsa da tamamen yöresel müziğin bir devamı olduğunu söylemek bir o kadar zordur. Zira popülerleşen yeni Ankaralı müziği, içinde birçok müzik anlayışını barındıran tamamen eklektik bir yapıdır. Elbette ki bu müzikte Seymen geleneğinin etkisi kadar arabesk müziğin etkisi de söz konusudur. Burada vurgulanan popüler Ankara havaları gelenek ile modernite arasında şekillenen, Ankara'nın çevre demografilerinin başkente göç etmeleri suretiyle yeni bir kimlik kazanması sonucu üretilen, küreselleşmenin de etkisiyle dünya müziğinden de etkilenen ve tüm yönleriyle günümüz Ankara'sını anlatan ve orada üretilip anlam bulan bir müzik tasavvurudur. Bu yeni müzik, biçimsel bağlamda her ne kadar Ankara ve çevresinin ortak repertuvarını, ses veya söz evrenini kullansa da icra bakımından eklektik ve senkretik bir yapı sergiler. Bu müzikte hem orta Anadolu üslubunu hem arabesk bir söylemi hem de küresel dolaşıma girmiş ezgisel yapıyı bir arada işitmek mümkündür. Bu yönüyle popülerleşen Ankaralı müziğini, gelenek ile modernite arasında şekillenen ve zamanın ruhunu yansıtan yeni bir müzik folkloru olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır." (Satır, 2022: 287).

Klasik bir programın akışı, türkü veya arabesk formunda ağır tempolu ve duygusal içerikli parçaların seslendirilmesiyle başlıyor. Zaman zaman bozlak formunda uzun havalar da icra ediliyor. Sonrasında ortamın havasına ve müzisyenin kişisel tecrübesine bağlı olarak gittikçe artan tempoda hareketli parçalara geçiliyor. Muhammet Deniz de bu durumu; "*Genelde ilk giriş parçaları yine herkesin bildiği arabesk ya da slow tarzda şarkılar oluyor. Herkesin eşlik edebileceği, hep beraber ambiyansın oluşturulabileceği…sonra yavaş yavaş oyun havalarına geçiliyor*." şeklinde açıklamaktadır. Aslında burada sıradan bir Ankara düğünün bir benzeri olarak

düşük tempolu parçalardan yüksek tempolu ve coşkulu parçalara geçiş olduğu görülmektedir. Sabit ve değişmez bir repertuvar sıralaması bulunmasa da müzisyenlerin benzer bir program akışı uyguladıklarını söylemek mümkündür.

Repertuvar açısından dikkat çeken başka bir husus ise programlarda türkü ve popüler beste oyun havalarının yanı sıra Muhammet Deniz'in ifade ettiği gibi doğrudan arabesk ve pop müzik parçaları da seslendirilmektedir. Bu parçaların özellikle programların başında veya sonunda seslendirildiği gözlemlenmektedir. Tan Taşçı'nın "Benim Gibi Olmayacak" şarkısı, Ferdi Tayfur'un "Bana da Söyle" şarkısı ve Merve Özbey'in "Yaramızda Kalsın" şarkısı Dostlar Konağı'nda seslendirilen diğer türlere ait örneklerdir. Bu örnekler elbette Ankara müziğinin yerel *sound*una göre yeniden düzenlenerek, estetik açıdan bu müziğe adapte edilmiş şekilde yorumlanmaktadır. Satır'ın (2014: 209) "Ankarabesk" kavramıyla tanımladığı bu icra tarzının temel özelliği; "*arabesk veya pop bir şarkının Ankara ve çevresinde 'kostak' olarak bilinen bu ritmik yapı ekseninde yeniden yorumlanmasıdır*". Böylelikle mekânın pratiklerine uygun veya talep edilen herhangi bir parça bu yöntemle Ankaralı müziğinin repertuvarına eklenebilmektedir. Sonuç olarak, bu mekânda yer alan müzisyenlerin ve müzik performansının pratikleri, Satır'ın (2018: 122-124) Ankara müziğinin çalgı bileşenlerine, Ankara yerel *sound*unu oluşturan unsurlara ve sanatçıların kültürel sermayelerine ilişkin yaptığı tanım ve tespitlere mükemmel bir şekilde uymaktadır. Dostlar Konağı'nın içerdiği müzik anlayışının, kentleşme ile birlikte geleneksel ortamlarından koparak şehir pavyonlarına taşınan ve mekânsal değişim esnasında temel dinamiklerinde köklü değişiklikler meydana gelen Ankara müziğinin, popüler kültüre eklemlenmiş, standartlaşmış ve endüstriyel bir ürüne dönüşmüş biçimi olarak "yeni Ankaralı müziği" (Satır, 2014: 212) olduğunu ifade etmek gerekir.

Son olarak vurgulanması gereken başka bir konu ise bir müzisyen için burada sahne almanın ne anlama geldiği ve Dostlar Konağı'nın bu açıdan diğer performans mekânlarından ayrıldığı özgün yönlerin neler olduğu hususudur. Müzisyen Muhammet Deniz, Dostlar Konağı'nda defalarca sahne almış birisi olarak bu durumu veciz bir şekilde açıklamaktadır; "*Bir kere şöyle söyleyeyim, orada saygı ve sevgi konusunda en ufak bir eksik durum yok. Orada herkesin birbirine saygısı sevgisi üst derecede. Müzisyene orada çok güzel bir değer var, müzisyene kendini güzel hissettiriyorlar. Orada müzik aletinle normalde kimsenin anlamayacağı bir şeyler yapıyorsun, onu bile oradaki dinleyiciler algılayıp alkışlıyorlar. Orada sana kendini çok önemli hissettiriyorlar. Müzisyenlerin de dinleyicilere karşı saygısı var aynı şekilde. Tamamen karşılıklı bir durum. Gece âleminden ve*

pavyondan müzik anlamında ayıran en büyük özellik o. Orada müzik tamamen keyfî. Orada yaptığınız şey iş değil, maddi beklentiyle gidilmiyor, maddi beklenti yok." Bunun yanı sıra Deniz, müzisyenlerin aynı zamanda eğlencenin de bir parçası olduğunu samimi bir şekilde belirtmektedir; "*Kendini çok daha güzel hissediyorsun. Meslek olarak yaptığımız bu işte bazen yılların vermiş olduğu yıpranmışlık ve bıkkınlık oluyor. Düğünler, konserler vesaire. Bunların vermiş olduğu yorgunluğu Dostlar Konağı tamamen yok ediyor. Dostlar Konağı'nda müzik icra ettiğinizde moralmen yükseliyorsunuz*." Bu hususların dışında belirtmek gerekir ki Dostlar Konağı'nda sahne almak, sanatçılara sosyal medyada adlarını daha geniş kitlelere duyurarak popülerlik kazanmaları adına örtük faydalar da sağlamaktadır.

Eğlencenin "Muhafazakâr" Biçimi: Dostlar Konağı'nın Toplumsal Meşrûluk Kaynakları

Dostlar Konağı, günümüzde Ankaralı müziğinin yaygın bir şekilde tüketildiği pavyon ve gazino gibi kentli mekânlar ile köy odası ve Seymen âlemleri gibi geleneksel seçeneklere alternatif yeni bir performans ve eğlence mekânıdır. Katılımcıların bu mekânı tercih etme sebeplerinden en önemlisi eğlence ihtiyacının meşrû ve mâkul sınırlar içerisinde karşılanabilir ve kolay ulaşılabilir durumda olmasıdır. Kentleşmenin hızla arttığı günümüzde Seymen âlemi tarzı eğlenceler şehir ortamında neredeyse tamamen ortadan kalkmış; genelde düğün, sünnet, kına ve asker eğlencesi gibi buluşmaların akabinde yapılan köy odası sohbetleri ise iyice seyrekleşmiş durumdadır (Satır, 2022: 298-302). Yıl içerisinde belirli zamanlarda ve sınırlı sayıda düzenlenen bu etkinliklere ulaşım oldukça güçleşmiştir. Kentte yaşayan Ankaralı müziği tüketicisi kent ortamında kolay ulaşabilir durumda olan etkinliklere ihtiyaç duymakta ve bu etkinlikleri talep etmektedir. Bu ihtiyacı karşılayabilecek pavyon, gazino ve gece kulübü gibi mekânlarda ise içki ve kadın unsurunun varlığı, çeşitli açılardan toplumsal meşruluk sorunları ortaya çıkarmakta ve gördükleri talebi sınırlandırmaktadır. İçki ve kadın unsuru yalnızca pavyonlarda değil, Ankara müziğinin geleneksel icra ortamlarından olan Seymen âlemleri ve köy odası muhabbetlerinde de merkezi konumdadır. Yönetken (2006: 2), seymenlerin cümbüş âlemini; "*usullü, disiplinli bir muhabbet, edep ve terbiye dairesinde yapılan, içinde içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimi*" şeklinde tanımlamaktadır. Benzer şekilde Satır'a (2014: 207) göre de "*Geleneksel eğlence biçimlerinden oturak, cümbüş ve muhabbet ortamlarının en önemli ortak özellikleri yemekli, içkili, müzikli ve danslı olmalarıdır. Buralarda 'kadın oynatmak' esastır. Kadın, bu ortamların en belirleyici figürüdür*". Kutluk ve Yiğit (2018: 11) ise Ankara müziği içinde kadının

hep var olduğunu ve müziğin kente taşınmasıyla kadınların oyun havası pratiğinin içinde daha önemli bir konuma geldiğini belirtmektedir. Dostlar Konağı'nda Ankaralı müziğinin merkezde olduğu eğlence tarzı, pavyon kültürünün aksine içki ve kadın unsurunu barındırmadığı için toplumsal değer yargıları ve dinî inançlar açısından tamamen meşrû ve muhafazakâr bir düzlemde yer almaktadır. Seymenlerin cümbüş âlemlerinde ve köy odası sohbetlerinde esas olan içki içme ve kadın oynatma pratikleri Dostlar Konağı'nda görülmez. Kurucu Serdar Doğan'ın ifadesine göre Dostlar Konağı'ndaki programa katılmanın ilk şartı kesinlikle alkollü olmamak ve yanında alkollü içecek bulundurmamaktır (Dostlar Konağı – Grup Dostlar, 2024). Ayrıca mekân içerisinde argo konuşmak, oynarken belden aşağıyı sallamak ve genel görgü kurallarına aykırı davranmak da kesinlikle yasaktır. Dinleyici Muhammet Gedik'in, etkinliğin meşru taraflarına ilişkin görüşleri şu şekildedir; "*Dostlar konağına giden insanlar bu kültürü bilen ve isteyerek gelen insanlardır. Burada dinleyici kuralları bilir ve kültüre yakışır şekilde davranır…İçeride hiç alkol ve sigara tüketilmiyor olması ve sadece erkek erkeğe olan bir topluluk oluşu dinimiz açısından da eğlence anlayışımıza uyduğunu düşünüyorum.*" (Kişisel görüşme, 27 Aralık 2024). Dostlar Konağı'ndaki sanatçılar da konuşmalarında ve seyirciyle girdikleri diyaloglarda pavyon/gazino pratiklerinin aksine argo kelimeler kullanmamakta ve cinsel göndermelerde bulunmamaktadırlar. Uygunsuz davranışlar bir şekilde vukû bulduğunda ise hoş karşılanmamakta ve delikanlı başı tarafından müdahale edilmektedir. Kurucular ve idareciler bu hususlara verdikleri önemi her fırsatta net bir şekilde vurgulamaktadırlar.

Dostlar Konağı, Ankaralı müziğinin ve Ankara oyunlarının merkezde olduğu bir eğlence ihtiyacını toplumsal normlara uygun bir şekilde tamamen meşrû sınırlar içerisinde karşılamaktadır. Pavyon ve gazino gibi mekânların toplum nezdindeki kötü imajı nedeniyle bu mekânlarda bulunmak hoş karşılanmamakta (Sağlık ve Çetin, 2021), gidenler bu durumu toplumsal baskı sebebiyle çoğunlukla gizlemekte ve pavyona gittiği bilinenler toplum tarafından çeşitli sıfatlarla damgalanmaktadırlar (Aktaş, 2020: 300-301). Bu etmenler dikkate alındığında, Dostlar Konağı'nın doldurduğu eğlence tarzı talebi net bir şekilde anlaşılmaktadır. Dinleyici Muhammet Gedik'in görüşüne göre de Dostlar Konağı, sadece oyun havası dinlemek ve oyun oynamak isteyen insanları tatmin etmeye yeterlidir (Kişisel görüşme, 27 Aralık 2024); "*…hayatımızın en özel günlerini neredeyse hep oyun havası oynayarak geçiyoruz ve hayatımızın mutlu günlerinin olmazsa olmazı oyun havası kültürünü Dostlar Konağında sonuna kadar yaşıyoruz*." Ayrıca, Dostlar Konağı'na gitmenin aile ve arkadaş çevresinde nasıl karşılandığı yönündeki soruma Muhammet Gedik şu

şekilde yanıt veriyor; "*Bu ortamda bulunmak ailemiz ve arkadaş çevremiz tarafından hoş karşılanıyor tabii ki. Çünkü dostlar konağı kültürümüze yakışır ahlaklı bir yer olduğunu herkese kanıtlamış durumda. O yüzden rahatlıkla sosyal medyada paylaşım yapıp bu ortamı yakınlarımla paylaşabiliyorum*." Kurucu Serdar Doğan da bu durumun önemine dikkat çekerek Dostlar Konağı'nı "*ailelerin çocuklarını güvenle gönderebileceği bir yer*" şeklinde tanımlamakta ve mekânın bu açıdan taşıdığı meşruluğa vurgu yapmaktadır. (Postegram, 2023). Bu bağlamda Dostlar Konağı, içkili ve kadınlı bir ortamda bulunmak istemeyen Ankaralı müziğinin tüketicileri için bu hassasiyetler dikkate alınarak oluşturulmuş meşrû ve steril bir eğlence alanıdır. Görüşülen katılımcıların üzerinde durduğu meşruluk kaynakları, Dostlar Konağı'nın Youtube ve Instagram gönderilerinin altında ve Google arama sayfasında yapılan yorumlarda sürekli olarak vurgulanmaktadır. Yorumlarda sıklıkla "alkol yok", "sigara yok", "karı kız yok", "sadece saz söz ve eğlence", "sadece kaşık sesi ve saz sesi var", "aile ile gitmeye uygun", "kavga gürültü yok", "küfür yok", "edepli eğlence", "işte gerçek Ankara kültürü" gibi ifadelere rastlanmaktadır. Bu platformlardaki yorumlarda, mekânın ahlaki değerlere önem veren yönü övülmektedir. Yorumlarda bu özelliklerin tam zıttı olarak alkol ve kadın unsurunun merkezde olduğu pavyon kültürüne yönelik eleştiriler de bulunmaktadır.

Dostlar Konağı'nın tercih edilmesini sağlayan meşruluk kaynaklarından birisi de ekonomik sebeplerdir. Toplum arasında pavyona gitmenin külfeti, "tarlayı satıp pavyonda yemek" ifadesiyle mizahî bir dille yerleşmişken özellikle öğrencilerin ve belirli bir gelir düzeyindeki kişilerin bu mekânların gerektirdiği maddi güce sahip olmadıkları açıktır (Aktaş, 2020). Dostlar Konağı'na gitmenin maliyeti çok daha karşılanabilir durumda olup katılımcıların bu mekânda sürpriz bir adisyonla karşılaşma ihtimali yoktur. Aralık 2024 tarihi itibarıyla giriş ücreti olan 250 Türk lirası, toplumun her kesimi için rahatlıkla karşılanabilir bir miktardır. Nitekim katılımcı Muhammet Gedik de bu durumu kendi açısından şöyle ifade ediyor; "*Aynı gün birden fazla sanatçıyı dinleme fırsatınız oluyor dostlar konağında. Başka mekânda maalesef böyle bir imkân yok ve burada en önemli detay neredeyse bedava denilecek rakamlarda giriş ücreti alınıyor. Paranın bu kadar ikinci planda olması ortamı daha da sıcak hale getiriyor. Dışarıda eğlence mekanına gidecek maddiyatı her zaman bulamadığımız gibi dostlar konağına örnek bir mekânda bulunmuyor maalesef*." (Kişisel görüşme, 27 Aralık 2024). Ankaralı müziği ile eğlenmek isteyenler için söz konusu bu ekonomik karşılık son derece mâkul görünmektedir. Dostlar Konağı'ndaki programlar, gece yarısı başlayıp sabahın ilk saatlerine kadar sürebilen köy odası sohbetleri ve pavyon/gazino

eğlencelerinin aksine saat 23:00 civarında sona erer. Bu durum, katılımcıların bu mekâna bakış açısındaki meşruluğu pekiştiren unsurlardan biridir.

Dostlar Konağı'nın meşruluğuna katkı sağlayan göstergelerden biri de mekândaki eğlencelere pek çok ünlü sîmânın katılıyor olmasıdır. Siyasilerden bürokratlara, dizi-sinema oyuncularından sosyal medya fenomenlerine kadar geniş bir yelpazede uzanan bu kişiler, bu mekânın meşruluğuna katkıda bulunmaktadırlar. Nitekim, Bourdieu'nün kültür kuramına göre bir kültürel pratiğin meşruiyeti, onu uygulayanların toplumsal meşruiyetinden beslenebilmektedir (Jourdain ve Naulin, 2020: 95). Kültür ve Turizm Bakan Yardımcısı, Güzel Sanatlar Genel Müdürü ve Devlet Tiyatroları Genel Müdürü görevlerinde bulunan bürokratların muhabbetlere bizzat katılmaları (Ensonhaber, 2024), mekânın adeta devlet düzeyinde tescillenerek onaylanması anlamına gelmektedir. Bu gibi ünlü katılımcılar hem Dostlar Konağı eğlencesini meşrû görmekte hem de meşrûluğun simgesel olarak aktarımında ve toplumsal güven noktasında aracı olmaktadırlar.

Satır'a (2022: 302-303) göre, 90'lı yıllardan itibaren Ankara oyun havası kültürü, popüler bir kimlik kazanıp müzik endüstrisi içinde belirli bir pazar payına ulaşması nedeniyle düğün, kına, asker eğlencesi gibi buluşmalar dışında başka zaman ve mekânlarda da temsil edilme talebiyle karşılaşmıştır. Bu sebeple modern öncesi dönemden kalan oda sohbeti ve Seymen âlemi gibi eğlence pratiklerinin bir benzeri bu kez gazino, pavyon, gece kulübü gibi modern mekânlara taşınmıştır. Satır'ın bahsettiği Ankara müziğinin endüstriyel yolculuğu, günümüzde yeni bir mekânsal değişime uğramaktadır. Pavyon ve gazino gibi mekânlar tamamen terk edilmese de bunların karşısında toplumsal talebe bağlı oldukça güçlü bir şekilde meşrû ve makul bir eğlence anlayışı yükselmektedir. Bu yeni eğlence anlayışı başta Dostlar Konağı ve onu model alınarak açılan diğer farklı mekânlarda açıkça görülmektedir.

SONUÇLAR

Dostlar Konağı, yeni Ankaralı müzik *scene*'i içerisinde, içeriğinde içki ve kadın unsurunun olmaması sebebiyle Seymen âlemlerinden, köy odası sohbetlerinden ve kentli pavyon/gazino türü eğlence anlayışından farklı ve özgün bir konumdadır. Geleneksel tarzdaki iç tasarımı, kurucularının ve katılımcılarının eğlence anlayışı ve müzik/oyun pratiklerinin yapısı itibarıyla, kentli pavyon kültüründen çok geleneksel köy odası sohbetlerine daha yakın bir çizgidedir. Esasen köy odası sohbetlerinin kent ortamında muhafazakâr bir anlayışla yeniden yorumlanmış şekli olduğu söylenebilir. Bütün bu özelliklerine bağlı olarak Dostlar Konağı, kentleşme ile birlikte köy

odalarından şehir pavyonlarına taşınan Ankara müziğinin içerisinden içki ve kadın unsurunu çıkartmış, muhafazakâr bir köy odası atmosferi oluşturarak şehrin toplumsal açıdan meşrû görülmeyen eğlence anlayışına tam anlamıyla meşrû bir alternatif yaratmıştır. Bu yönde var olan toplumsal talebe doğru zamanda doğru bir içerikle yanıt vererek önemli bir boşluğu doldurmuştur. Bu durum bir yönüyle, Ankaralı eğlence anlayışının yaşadığı değişim ve dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Dostlar Konağı, katılımcıların sık sık "gerçek eğlence bu" diyerek vurguladığı üzere para, yaş, kıdem veya statü gibi herhangi bir ön koşula bağlı olmadan herkesin eşit konumda olarak doğal, içten ve samimi bir şekilde eğlenebilmesine ve duygularını özgürce dışa vurabilmesine imkân tanıyan eğlence anlayışı barındırmaktadır. Mekânda bulunan müzisyeninden dinleyicisine herkesin samimi bir şekilde eğlendiğine ve orada bulunmaktan mutlu olduğuna kanaat getirmek için basit bir gözlem yeterlidir. Bunların yanı sıra pavyon eğlencesinin gerektirdiği maddi güce kıyasla ekonomik açıdan toplumun her kesimi tarafından son derece ulaşılabilir bir eğlence tarzıdır. Dostlar Konağı'nın gerek fiziki katılım gerekse sosyal medya etkileşimi açısından bu derece yoğun bir ilgiyle karşılaşıp talep görmesinin ardında bütün bu sosyolojik ve ekonomik sebepler yatmaktadır.

KAYNAKLAR

Aktaş, O. (2020). Simülasyon mekânı olarak Ankara pavyonları. *Kent Akademisi*, *13*(2), 293-304.

Ayas, O. G. (2019). *Müzik sosyolojisi*. İstanbul: İthaki.

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. (Der. S. Irzik). İstanbul: Ayrıntı.

Becker, H. (2013). *Sanat dünyaları*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.

Çerezcioğlu, A. (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: İzmir metal atmosferi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Çerezcioğlu, A. (2015). Karnavalesk bağlamında "Müzika retorika". *Folklor/Edebiyat*, *21*(81), 9-25.

Deniz, M. (2024, Aralık 22). Kişisel görüşme, Ankara.

Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek* (3. Baskı). İstanbul: Bağlam.

Gedik, M. (2024, Aralık 27). Kişisel görüşme, Ankara.

Jourdain, A. ve Naulin, S. (2020). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Çev. Ö. Elitez). İstanbul: İletişim.

Kaplan, A. (2019). *Kültürel müzikoloji* (4. Baskı). İstanbul: Bağlam.

Kutluk, F., ve Yiğit, Z. (2018). Yeni angara müziğinde kadın ve "gizli senaryoları". *Etnomüzikoloji Dergisi*, *1*(1), 9-24.

Sağlık, C., ve Çetin, E. (2021). Pavyon kültürünün aile içi sorunlara etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *38*(2), 612-630.

Satır, Ö. C. (2014). Yeni Ankaralı müzik anlayışı ve eğlence geleneğinin dönüşümü: Metâlaşma ve tüketim kültürü bağlamında bir inceleme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, *Özel Sayı*: 2, 203-214.

Satır, Ö. C. (2016). Müzikolojide iki yeni kavram: Scene ve yerel sound. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 239-256.

Satır, Ö. C. (2018). Yeni Ankaralı müziğinin tanımı üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, *38*(1), 107–130.

Satır, Ö. C. (2022). Ankara oyun havalarının kısa tarihi. *Art-e Sanat Dergisi*, *15*(29), 284-306.

Sönmez, V., & Alacapınar, F. G. (2019). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri* (7. Baskı). Ankara: Anı.

Terzioğlu, Ö. (2007). Çağdaş kentte türkü ve "Ankaralı folkloru". *Milli Folklor Dergisi*, *19*(75): 60-65.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları 1. kitap*. Ankara: Sun.

Web Kaynakları

Dostlar Konağı – Grup Dostlar [@dostlarkonagi_grupdostlar]. (2024, Kasım). Dostlar konağı muhabbetleri hakkında detaylı bilgi. (Erişim adresi: https://www.instagram.com/dostlarkonagi_grupdostlar/reel/DB6t8gro6AQ/ (Erişim tarihi:25.12.2024)

Dostlar Konağı. (2024, Nisan). Bektaş dolu & Kenan dolu & Beklenen zurna düeti (Kula da sevdiğim kula) Dostlar konağı muhabbeti. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=SBsG_5ev38s), (Erişim tarihi: 25.12.2024).

Ensonhaber. (2024, Şubat). Dostlar Konağı ile yaşatılan Ankara'nın kadim Seymen kültürü. (Erişim adresi:https://www.ensonhaber.com/ic-haber/dostlar-konagi-ile-yasatilan-ankaranin-kadim-seymen-kulturu), (Erişim tarihi: 27.12.2024).

Postegram. (2023, Ocak). Seymenler, dostların konağında buluşuyor. (Erişim adresi: https://www.postegram.net/seymenler-dostlarin-konaginda-bulusuyor-5333-haberi), (Erişim tarihi: 22.12.2024).

EXTENDED ABSTRACT

New Ankara music is a music genre with a syncretic structure that emerged in Turkey after the 1990s with the combination of Ankara folk songs, arabesque music and some elements of pop music. This new Ankara music, which gains its identity from the local characteristics of Ankara and its surrounding provinces, creates a music 'scene' in terms of local facilities and resources, musicians, audience, sound and ideological similarities. In a general definition, the concept of scene refers to a community of people coming together around a certain type of music in a certain geographical area. For this reason, in this research, I prefer to call this atmosphere that has formed around Ankara music in the city of Ankara as the 'new Ankara music scene' based on Prof. Dr. Ömer Can Satır's concept proposal. One of the main dynamics that bring Ankara music into existence within the Ankara music scene is the various performance environments such as village rooms, seymen orgies and pavilions-casinos where this music is performed live. One of these venues is Dostlar Konağı, which has become very popular in recent years with the influence of social media and is in high demand. Dostlar Konağı is located in the Sincan district of Ankara and it is an entertainment venue where Ankaralı music is performed and folk dances from the Ankara region are played. Dostlar Konağı, which is a place where music is produced with live performance and meets with the audience in the Ankara music scene, offers a new alternative to the understanding of entertainment in Ankara with its original music and entertainment practices.

Dostlar Konağı, which has an entertainment concept centred on Ankara music, continues to exist with increasing interest as a reflection of various social demands. The starting point of the research are the questions of what kind of music practices the venue in question contains, which social reasons have led it to attract so much attention and become popular, and what the feelings and thoughts of those who share this event are. In this context, in this research, I aimed to analyse Dostlar Konağı, this new performance venue of new Ankara music, in different dimensions, using conceptual tools such as 'scene', 'art worlds' and 'carnivalesque'. In the research, I used a combination of qualitative data collection techniques such as observation, interview and content analysis of the ethnographic research method, which is one of the basic methods of music scene studies. Accordingly, I personally participated in the entertainment held at Dostlar Konağı on 28.12.2024. In order to make broader and more detailed observations, I watched hundreds of minutes of videos from the venue's YouTube page. I conducted interviews with two different participants who took part in the programmes at Dostlar Konağı as a musician and as a listener in more than one programme. I asked them questions about what Dostlar Konağı meant to them and

what they thought about the entertainment practices here. Apart from these interviews, I tried to understand the atmosphere of the venue from the founder's perspective by reading various statements made by Serdar Doğan, the founder of Dostlar Konağı, on social media. Finally, I completed the content analysis by examining the comments on Dostlar Konağı's YouTube, Instagram and Google pages. All these analyses show that the research was structured in qualitative type and many qualitative data collection techniques were used together. As a result of the research, I concluded that Dostlar Konağı created a conservative village room atmosphere by removing the element of drinking and women from the entertainment practices of Ankara music and created a legitimate alternative to the entertainment life of the city of Ankara in terms of social norms. I found out that Dostlar Konağı is quite different from seymen orgies, village room chats and pavilion/casino-type entertainment concepts for reasons such as not containing the element of drinking and women, having a strong performer-listener interaction and having a carnivalesque social environment. I found that those who shared this event in physical or digital media praised the conservative aspect of Dostlar Konağı and that this conservative structure encouraged participation in the event. On the other hand, I argued that Dostlar Konağı has a carnivalesque entertainment concept that allows everyone to have fun in a natural and sincere way and express their emotions freely without any preconditions such as money, age, seniority or status. In addition to these, considering the fact that it is easily accessible to all segments of society in terms of economy, I am convinced that the social and economic reasons behind the place's attracting so much attention in terms of both physical participation and social media interaction are the aforementioned social and economic reasons. Filling an important gap by responding to various social demands with the right content at the right time, Dostlar Konağı also indicates that the understanding of entertainment in Ankara has entered a new process of change and transformation.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 21.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 08.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1662661
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ORTA ASYA VE OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KANUN SAZI: TARİHSEL VE TEKNİK BİR KARŞILAŞTIRMA

USAL, Gökhan[1]

ÖZ

Kanun çalgısı, tarihsel süreç içerisinde geniş bir coğrafyada farklı kültürel ve müzikal bağlamlarda gelişmiş olup hem Orta Asya hem de Osmanlı müzik kültürlerinde önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada, kanunun tarihsel kökenleri, yapısal ve teknik özellikleri, akort sistemleri, icra teknikleri ve repertuvarı karşılaştırmalı bir şekilde ele alınarak, her iki kültürel yapıdaki rolü incelenmiştir. Orta Asya'da kanun, geleneksel halk müziğinin ve sözlü anlatım kültürünün bir parçası olarak kullanılmış; göçebe toplumların ritmik ve melodik yapıları içinde kendine özgü bir form geliştirmiştir. Osmanlı müziğinde ise kanun, makam sisteminin temel çalgılarından biri olarak saraydan tekkeye, halk müziğinden akademik eğitime kadar geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Çalışmanın bulguları, Orta Asya'da kullanılan kanun türlerinin genellikle sabit akort sistemlerine sahip olduğunu, buna karşın Osmanlı müzik kültüründe geliştirilen mandal sisteminin, icra sırasında tonal değişikliklere olanak sağladığını göstermektedir. Osmanlı müziğinde kanunun, klasik Türk musikisinin karmaşık makam sistemine uyum sağlayacak şekilde yapılandırıldığı, Orta Asya müziğinde ise geleneksel modal yapıların daha belirgin olduğu ortaya konmuştur. Ayrıca,

[1]Öğr. Gör., Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, gokhan.usal@manas.edu.kg, https://orcid.org/0009-0004-7584-3202

kanunun Orta Asya müzik sisteminde daha ritmik ve doğaçlama odaklı bir rol üstlendiği, Osmanlı müziğinde ise bireysel virtüözitenin ön planda olduğu bir icra anlayışının geliştiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, çalgının her iki kültürde nasıl farklı işlevler kazandığını ve müzikal kimliğin bir taşıyıcısı olarak nasıl değerlendirildiğini açıklamaktadır. Son olarak, modern dönemde kanunun küresel müzik sahnesindeki yeri ele alınmış ve geleneksel çalgıların değişen müzikal eğilimler doğrultusunda nasıl dönüşüme uğradığı tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kanun, etno müzikoloji, Orta Asya, Osmanlı müziği, Türk müziği.

THE KANUN INSTRUMENT IN CENTRAL ASIAN AND OTTOMAN MUSICAL CULTURES: A HISTORICAL AND TECHNICAL COMPARISON

ABSTRACT

The qanun has evolved over time across a vast geographical area, developing within various cultural and musical contexts. It holds a significant place in both Central Asian and Ottoman music cultures. This study examines the historical origins of the qanun, its structural and technical features, tuning systems, performance techniques, and repertoire in a comparative manner, analyzing its role in both cultural frameworks. In Central Asia, the qanun has been used as part of traditional folk music and oral narrative culture, shaping a unique form within the rhythmic and melodic structures of nomadic societies. In Ottoman music, however, the qanun became one of the fundamental instruments of the makam system, finding extensive use from the palace to Sufi lodges, from folk music to academic education. The findings of this study indicate that the types of qanuns used in Central Asia generally have fixed tuning systems, whereas the mandal system developed in Ottoman music culture allows for tonal modifications during performance. The structure of the qanun in Ottoman music was adapted to accommodate the complex makam system of Classical Turkish music, whereas in Central Asian music, traditional modal structures remained more prominent. Furthermore, the study reveals that in the Central Asian music system, the qanun plays a more rhythmic and improvisational role, whereas in Ottoman music, a performance approach emphasizing individual virtuosity has developed. In this context, the study explains how the instrument has acquired different functions in both cultures and how it has been perceived as a carrier of musical identity. Finally, the research discusses the position of the qanun in the global

music scene in the modern era and how traditional instruments have undergone transformation in line with changing musical trends.

Keywords: Qanun, ethno musicology, Central Asia, Ottoman music, Turkish music.

GİRİŞ

Müzik, toplumların kültürel mirasını taşıyan ve geçmiş ile gelecek arasında köprü kuran en önemli sanatsal ifade biçimlerinden biridir. Bu bağlamda, çalgılar yalnızca birer ses üretme aracı değil, aynı zamanda belirli bir medeniyetin estetik anlayışını, yaşam tarzını ve toplumsal değerlerini yansıtan kültürel semboller olarak da değerlendirilebilir. Kanun çalgısı hem Orta Asya hem de Osmanlı coğrafyasında derin tarihsel köklere sahip olup müzik kültürleri arasında benzerlikler ve farklılıklar taşıyan önemli bir enstrümandır (Behar, 2010; Levin, 2006). Kanunun tarihsel kökenlerinin, İslamiyet öncesi Türk topluluklarının kullandığı telli çalgılara kadar gittiği düşünülmektedir. Orta Asya bozkırlarında gelişen müzik geleneği içerisinde kanuna benzeyen birçok çalgı türü yer almakta ve bu çalgılar zamanla farklı coğrafyalarda evrilerek çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır (Picken, 1975; Signell, 1977). Osmanlı müziğinde ise özellikle 17. yüzyıldan itibaren hem saray musikisinde hem de Mevlevîhâne gibi dini-tasavvufi ortamlarda kanun çalgısı önemli bir yer edinmiştir (Behar, 2010). Kanunun yapısı, akort sistemi, icra teknikleri ve repertuvarı, her iki kültürün müzikal anlayışını ve teorik yaklaşımlarını anlamada kilit unsurlar sunmaktadır. Orta Asya müziğinde pentatonik diziler ve doğaçlamaya dayalı çalgısal anlatımlar öne çıkarken, Osmanlı müziği içerisinde makam sisteminin ve usûl yapılarına bağlı form anlayışının belirleyici olduğu görülmektedir (Signell, 1977). Bu çalışmada, kanun çalgısının Orta Asya ve Osmanlı müzik kültürleri içindeki tarihsel gelişimi, teknik yapısı ve icra biçimleri karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Böylece müzik tarihi ve kültürel süreklilik açısından çalgının taşıdığı sembolik ve işlevsel önem detaylı bir biçimde ortaya konulacaktır.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın temel amacı, kanun çalgısının tarihsel süreç içindeki gelişimini, teknik ve yapısal değişimlerini, Orta Asya ve Osmanlı müzik kültürleri içindeki işlevlerini ve müzikal kimlik bağlamındaki rollerini karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele almaktır. Kanun, her iki kültürde de önemli bir müzikal ifade aracı olarak değerlendirilmiş, ancak farklı müzikal sistemler ve kültürel bağlamlar içinde değişen anlamlar kazanmıştır.

Bu bağlamda, çalışma aşağıdaki sorulara yanıt aramayı hedeflemektedir:

1. Kanunun tarihsel gelişimi Orta Asya ve Osmanlı müzik geleneklerinde nasıl şekillenmiştir?
2. Her iki kültürde kanunun yapısal ve teknik özellikleri nasıl farklılık göstermektedir?
3. Kanunun akort sistemleri ve icra teknikleri Orta Asya ve Osmanlı müzik kültürlerinde hangi biçimlerde uygulanmıştır?
4. Kanunun her iki müzik geleneğinde repertuar içindeki rolü ve işlevi nasıl belirlenmiştir?
5. Modern müzik sahnesinde kanun nasıl bir dönüşüm geçirmiştir?

Bu sorular çerçevesinde çalışma, kanunun yapısal ve teknik analizlerinin yanı sıra, kültürel süreklilik ve değişim bağlamında müzikal kimlik üzerindeki etkilerini de incelemektedir. Tarihsel karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılarak, kanunun farklı müzik geleneklerindeki yerini anlamaya yönelik disiplinler arası bir çerçeve oluşturulmuştur.

Çalışma kapsamında, müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarından faydalanılarak hem yazılı kaynaklar hem de müzikal analizler üzerinden kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır. Osmanlı ve Orta Asya müzik literatüründeki önemli eserler, müzik teorisyenlerinin çalışmaları ve geleneksel repertuvar incelenerek, kanunun kültürel ve teknik boyutları üzerine detaylı bir çözümleme sunulmuştur.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yürütülmüş olup tarihsel karşılaştırmalı analiz tekniği temel alınmıştır. Veriler, akademik makaleler, müzikoloji kitapları, etnomüzikoloji çalışmaları, tezler ve ansiklopedik kaynaklardan elde edilmiştir (During, 1997; Djumaev, 2002). Betimleyici analiz yöntemi kullanılmış ve elde edilen bulgular kültürel bağlam içerisinde yorumlanmıştır. Ayrıca, farklı dönemlerde Orta Asya ve Osmanlı sahasında bestelenmiş eserler üzerinden yapılan örnek analizlerle kanun çalgısının teknik kullanım biçimleri ortaya konmuştur. Bu bağlamda, repertuvar analizi de yönteme dâhil edilmiştir. Görsel ve işitsel arşiv materyallerinden, müzik notalarından ve mevcut dijital kaynaklardan da yararlanılmıştır.

Böylece kanun çalgısının yalnızca teknik yönü değil, aynı zamanda temsil ettiği kültürel kimlik ve müzikal ifade biçimi de analiz edilmiştir. Kanun üzerine yapılan çalışmalar, bu enstrümanın tarihsel kökenleri, teknik yapısı ve farklı coğrafyalardaki müzikal işlevleri üzerine

odaklanmaktadır. Osmanlı müzik kültüründe kanun üzerine yapılan klasik çalışmalardan biri Rauf Yekta'ya aittir. Yekta (1922), Osmanlı müziğinin genel karakteristiğini tanımlarken kanunun repertuvar içerisindeki rolünü detaylandırmıştır. Benzer şekilde, Üngör (1968) kanunun akort sistemi, perde yapısı ve icra tekniklerini ayrıntılı biçimde ele almıştır. Orta Asya bağlamında yapılan araştırmalar, özellikle Sovyet sonrası dönemde geleneksel çalgıların yeniden değerlendirilmesine yoğunlaşmıştır. Djumaev (2002) Özbekistan'daki müzik yaşamını incelerken kanuna benzer çalgıların kullanımını ve çağdaş sahne müziği içindeki yerini tartışmaktadır. Levin (2006) ise Orta Asya'nın göçebe müzik kültürlerinde sesin, mekânın ve çalgıların anlamını antropolojik bir perspektiften değerlendirmiştir. During (1997) İran ve çevresindeki müzik gelenekleriyle ilgili çalışmasında, kanunun yapısal evrimini ve Pers-Türk müzik gelenekleri arasındaki rolünü incelemiştir.

Orta Asya'nın göçebe müzik kültürlerinde sesin, mekânın ve çalgıların anlamını antropolojik bir perspektiften değerlendirirken, bölgedeki çalgıların hem bireysel ifade aracı hem de toplumsal hafıza taşıyıcısı olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda kanun ve benzeri çalgılar, yalnızca müzikal değil, kültürel bir kimlik aracı olarak da öne çıkar. During (1997) ise İran ve çevresindeki müzik gelenekleriyle ilgili çalışmasında, kanunun yapısal evrimini, Pers ve Türk müzik gelenekleri arasındaki geçişlerdeki rolü üzerinden ele almaktadır. Bu literatürler, Orta Asya ile Osmanlı müzik kültürleri arasında hem yapısal hem de işlevsel olarak dikkat çekici paralelliklerin ve farkların bulunduğunu ortaya koymaktadır. Kanunun hem teknik özellikleri hem de kültürel bağlam içerisindeki rolü, bölgesel müzik pratiklerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu karşılaştırmalı yaklaşım, müziksel iletişimin tarihsel süreç içinde nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemli bir zemin sunmaktadır. Rauf Yekta, kanunun özellikle klasik Türk müziğindeki usul sistemine olan duyarlılığı nedeniyle tercih edildiğini belirtir (Yekta, 1922).

Orta Asya'da ise kanuna benzeyen çalgılar (örneğin Kazak jetigen, Kırgız komuz, Türkmen dutarı) geleneksel anlatı kültürünün bir parçası olarak kullanılmıştır. Özbekistan ve Türkmenistan'da kanun çalgısının doğrudan benzeri olan "qanun" terimi de kullanılmakta, bu coğrafyada da çalgının Arap ve İran etkileriyle şekillendiği görülmektedir (During, 1997). Modern dönemde, Sovyet sonrası kültürel yeniden yapılanma sürecinde Özbekistan'da devlet destekli müzik konservatuvarlarında klasik kanun repertuvarı oluşturulmuştur (Djumaev, 2002). Yapısal olarak, Osmanlı kanunu genellikle 26–27 perdeli ve üç telli gruplardan oluşurken, Orta Asya kanunlarında bu sayı daha az olup çalım teknikleri daha sınırlıdır. Osmanlı'da "mandal sistemi" ile ton

değiştirme olanağı varken, Orta Asya'daki modellerde sabit akort sistemleri hâkimdir. Bu durum, bölgesel müzik teorilerinin çalgı yapısına olan etkisini göstermektedir.

Orta Asya Müzik Kültürü

Orta Asya müzik kültürü, tarihsel olarak Türk, Moğol, İranî ve Çin uygarlıklarının kesişim noktasında yer alan geniş bir coğrafyada şekillenmiş, köklü ve çok katmanlı bir gelenektir. Bu kültür, büyük ölçüde göçebe yaşam tarzının etkisiyle şekillenmiş olup doğa, maneviyat ve toplumsal ritüellerle iç içe geçmiş bir müzikal anlayışı temsil eder. Müziğin işlevi yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyal, dini ve şamanik boyutları da içermektedir. Bu yönüyle Orta Asya müzik kültürü, bireysel icradan çok topluluk temelli performanslara, ritüel ve törensel kullanımlara dayalıdır (Levin, 2006).

Fotoğraf 1. Türk Dünyası Halk Çalgıları (Gürdal,2002).

Orta Asya'da müzik, yüzyıllar boyunca sözlü gelenekle aktarılmıştır. Müziksel bilgi, ustadan çırağa aktarılan ve büyük ölçüde doğaçlama teknikleriyle şekillenen bir yapı sergiler. Bu bölgede müziğin eğitiminde nota sistemine dayalı akademik formlardan ziyade hafıza, sezgi ve doğrudan taklit ön plana çıkmaktadır (Djumaev, 2002). Özellikle Kırgız, Kazak, Türkmen, Özbek ve Uygur toplumlarında halk ozanları (manasçı, akın, âşık, bakşı) toplumsal belleğin taşıyıcıları olarak müzikal geleneğin sürdürülmesinde merkezi bir role sahiptir.

Çalgıların kullanımında ise telli, yaylı ve nefesli geleneksel enstrümanlar belirgindir. Özbekistan, Ermenistan, Türkmenistan ve Azerbaycan gibi bölgelerde çalınan dutar, gijak, temir komuz ve rubab gibi çalgılar geleneksel müzik repertuvarının temelini oluşturur. Bununla birlikte, Orta Asya müziğinde ritmik yapıların genellikle serbest ve değişken olduğu, melodilerin ise mikrotonal

aralıklarla zenginleştirildiği görülür. Bu özellikler, bölgedeki müzik anlayışını Batı klasik müziğinden ve Osmanlı müzik sisteminden ayıran önemli teknik farklardır (During, 1997).

Fotoğraf 2. Geleneksel çalgılar çalan müzisyenler (Hakob Jughayetsi,1680).

Orta Asya müzik kültüründe çalgı yapımı da önemli bir zanaattır ve her enstrüman, kendi halkının mitolojisi, tarihi ve yaşam tarzıyla bütünleşmiş sembolik anlamlar taşır. Özellikle Uygur ve Türkmen bölgelerinde geleneksel müzik, sadece sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda ulusal kimliğin korunmasına hizmet eden kültürel bir araçtır.

Günümüzde ise Orta Asya ülkeleri, Sovyet sonrası dönemde müzik miraslarını yeniden canlandırma sürecindedir. Devlet destekli konservatuvarlar, geleneksel müzik arşivleme çalışmaları ve uluslararası festivaller aracılığıyla, bu kültürel miras hem korunmakta hem de küresel platformlara taşınmaktadır. Bu yeniden doğuş süreci, geleneksel çalgıların ve formların modern müzikle harmanlanarak yeni ifade biçimlerine dönüşmesini de beraberinde getirmiştir.

Osmanlı Müzik Kültürü

Osmanlı İmparatorluğu, sadece siyasi ve askeri başarılarıyla değil, aynı zamanda kültürel üretkenliğiyle de tarih boyunca dikkat çeken büyük bir medeniyettir. Bu kültürel üretimin en önemli alanlarından biri de müziktir. Osmanlı müzik kültürü, çok etnikli ve çok dinli yapısıyla hem İslam dünyasının klasik geleneklerinden hem de Bizans, Pers, Arap ve Türk musikilerinden

etkilenerek zengin bir sentez oluşturmuştur. Bu müzikal kültür saraydan tekkeye, halktan eğitim kurumlarına kadar geniş bir yelpazede kendine yer bulmuştur (Feldman, 1996).

Fotoğraf 3. Osmanlı'da Müzik İcrası (Feldman, W. 1996).

Osmanlı'da müzik, özellikle saray çevresinde yüksek düzeyde kurumsallaşmış, padişahların ve devlet erkânının sanata olan ilgisi doğrultusunda gelişim göstermiştir. II. Murad döneminden itibaren müzik, saray eğitim programlarına dâhil edilmiş; Enderun mektebinde müzik eğitimi sistemli şekilde yürütülmüştür (Behar, 2010). 16. yüzyılda, Kanûnî Sultan Süleyman devrinde klasik Türk musikisi üretken ve zengin bir döneme ulaşmış, pek çok bestekâr bu süreçte saray desteğiyle eserlerini ortaya koymuştur. Bu durum, Osmanlı'nın sanata yaklaşımının devlet teşvikiyle nasıl şekillendiğini açıkça göstermektedir. Osmanlı müzik geleneğinde farklı türler ve işlevsel müzik formları öne çıkar. Dini müzik sahasında Mevlevî ayinleri, ilahiler ve kasideler öne çıkarken; seküler alanda fasıllar, şarkılar ve peşrev gibi formlar önem kazanmıştır. Tasavvufi müzik, manevi dünyaya açılan kapı olarak kabul edilmiş ve Mevlevîhaneler, yalnızca ibadethane değil, aynı zamanda müzik eğitimi veren kurumlar haline gelmiştir. Bu yönüyle Osmanlı musikisi, dünyevi ve ruhani alanlar arasında bir köprü işlevi görmüştür (Signell, 1977). Müzikal yapının temel taşlarını oluşturan makam sistemi, Osmanlı-Türk musikisinin estetik ve ifade gücünü belirler. Makamlar, bireyin duygusal dünyasına hitap eden özel dizilimlerle şekillendirilmiş ve farklı ruh hallerine uygun melodik yapılar sunmuştur. Hicaz, Rast, Segâh, Nihavend gibi makamlar bu duygusal çeşitliliğin temsilcisi olmuştur (Özbek, 2013). Bunun yanı sıra, ritmik yapı "usûl" adı verilen kalıplarla biçimlenmiş; Devri Kebir, Aksak Semai, Yürük Semai gibi zaman ölçüleri, eserlerin yapısal karakterini belirlemiştir. Bu karmaşık yapılar, icracılardan yüksek seviyede teknik

yeterlilik ve yorum gücü talep etmiştir. Osmanlı'da müzisyenler yalnızca icracı değil, aynı zamanda teorisyen ve eğitmen olarak da kültürel aktarımda rol almışlardır. Tanburi Cemil Bey, Itri, Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi besteciler, sanat müziğinin hem teorik temelini oluşturmuş hem de estetik açıdan örnek eserler vermiştir. Öte yandan, halk müziği alanında âşıklar, yerel sanatçılar ve mahalli çalgıcılar, müziğin daha geniş kesimlere ulaşmasını sağlayarak çok katmanlı bir müzik kültürünün oluşmasına katkı sunmuşlardır. Osmanlı müzik geleneği, farklı katmanlarıyla yalnızca klasikleşmiş eserlerden ibaret değildir; halk kültürü, tasavvuf geleneği ve saray müziği arasında sürekli bir etkileşim mevcuttur. Bu çok yönlülük, Osmanlı müziğini hem döneminde hem de çağdaş Türk müziği içinde etkisini sürdüren canlı bir kültürel mirasa dönüştürmüştür. Aynı zamanda, Osmanlı'nın çok etnikli ve çok inançlı yapısı sayesinde, müzik kültürü sınırları aşan bir evrensellik taşımıştır.

Kanun Enstrümanının Tarihsel Gelişimi

"Kanun" adı, neredeyse tüm organologlar (çalgılar ve sınıflandırmaları üzerine çalışan bilim insanları) tarafından Yunanca kökenli *kanon* teriminden türediği kabul edilen bir isimdir (Farmer, 1930; During, 1991). Bu çalgı, Türkiye, İran ve Arap ülkelerinde "kānun", diğer bazı bölgelerde ise benzer kökenden gelen isimlerle anılmaktadır. Örneğin Yunanistan'da bu enstrüman "kanonaki" olarak adlandırılır. Tarihsel süreçte "kanon" ismi, hem tellerin uzunluğu ile titreşim frekansı arasındaki ilişkiyi incelemek amacıyla kullanılan deneysel bir çalgıya, hem de kısmen gövde, kısmen de sap üzerinde uzanan tellerden oluşan lavta benzeri bir telli çalgıya işaret etmek için kullanılmıştır (Nettl, 2005).

Kanun, günümüzde Türkiye'nin yanı sıra Orta Doğu ve Kuzey Afrika'daki birçok İslam ülkesinde, Balkanlar'da, Özbekistan, Azerbaycan ve Ermenistan'da da kullanılmaktadır. Bu çalgı tarihsel süreçte birçok yapısal ve fonksiyonel değişiklik geçirmiştir. Arkeolojik ve ikonografik bulgular, Babil ve Asur uygarlıklarında kanunun atası sayılabilecek *kithara* türünden çalgıların mevcut olduğunu ortaya koymaktadır (Kartomi, 1990). Organolojik açıdan bakıldığında, kanun; uzun bir gövde üzerinde sıralanan, açık şekilde titreştirilen telleriyle ses üreten, kithara türüne ait telli çalgıların bir alt türü olarak değerlendirilebilir. Kanunun geometrik yamuk biçiminin Araplar tarafından geliştirilmiş olduğu yönünde görüşler mevcuttur. 10. yüzyıla ait Süryânî sözlüklerinde, Arapların geometrik yamuk şeklinde bir *kithara* türü çalgı kullandıklarına dair ifadeler yer almaktadır. Bu çalgının muhtemelen Arapların "kisâre" adını verdikleri enstrüman olduğu

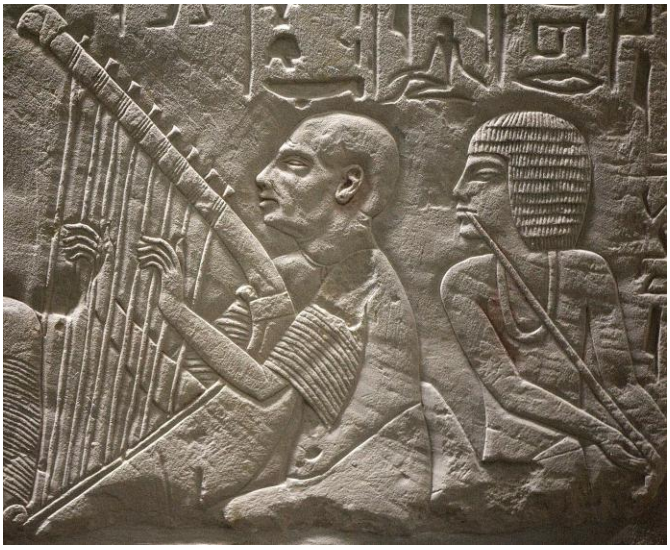
düşünülmektedir. Yine aynı dönemden kalma bir başka Süryânî sözlüğünde geçen "kisoro" adlı on telli çalgının da zamanla kisâre ile özdeşleştiği anlaşılmaktadır (Levin, 2006).

İslam felsefesi ve müzik teorisi literatüründe önemli yeri olan İbn Hallikân, kanunun ünlü filozof ve müzik kuramcısı Fârâbî tarafından icat edildiğine inanıldığını belirtmektedir. Ancak Fârâbî'nin *el-Mûsîkâ el-Kebîr* adlı eserinde açık telli çalgılardan bahsederken kanunu anmaması, ayrıca İbn Sînâ'nın da eserlerinde bu çalgıya yer vermemesi, İbn Hallikân'ın ifadesinin tarihsel temelden ziyade bir rivayete dayandığını düşündürmektedir (Shiloah, 1995).

Endülüs kökenli kaynaklara göre, 13. yüzyılda yaşamış olan İbnü'ş-Şekündî, kanunun Endülüs çalgıları arasında en itibarlısı olduğunu ifade etmektedir. Sevilla (İşbîliye), dönemin önemli müzik aleti üretim merkezlerinden biri olup, kanun burada önemli bir üretim ve ihracat kalemi hâline gelmiştir. Kanun, Endülüs aracılığıyla 12. yüzyıl sonlarında Avrupa'ya ulaşmış; İspanya'da "cano", Fransa'da "canon", Almanya'da "Kanon", İtalya'da ise "cannale" olarak adlandırılmıştır. Bu çalgı, Avrupa'da piyanonun erken örnekleri sayılan klavikord ve klavsen gibi çalgıların gelişiminde de ilham kaynağı olmuştur (Farmer, 1930). Kanun, 15. yüzyıla dek dikey olarak tutulup icra edilen bir çalgıydı. Ancak 16. yüzyıla ait bir Bizans freskinde, dik yamuk biçimindeki bir *kithara*'nın sol kol göğse yaslanacak şekilde eğik tutulduğu ve sağ elle çalındığı görülmektedir. Bu tutuş biçimi, günümüzde Hindistan'da kullanılan kanun benzeri "surmandal" adlı çalgıda hâlâ yaşatılmaktadır. 17. yüzyılda ise dikey tutuşun terk edilerek yatay pozisyonda çalma yöntemine geçilmiş, bu da sol elin icraya katılmasını ve dolayısıyla icra tekniklerinin dönüşümünü beraberinde getirmiştir (Kartomi, 1990).

Kanun, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde 15. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmış ve zamanla yapısal değişimlere uğramıştır. 16. yüzyılda İstanbul'da kullanılan kanunların, İran ve Mâverâünnehir coğrafyasında kullanılan örneklerden farklı olmadığı düşünülmektedir. Döneme ait bazı minyatürlerde de görüldüğü üzere, bu dönemde kanun göğsü tamamen ahşap ve metal telli bir çalgıydı. Modern çağda bu kanunun benzeri, günümüzde Uygurlar tarafından "kalun" adıyla kullanılmaya devam etmektedir. 17. yüzyıl kanunlarının, her makam geçişinde yeniden akort edilmesi gerektiği muhtemeldir. Ancak dönemin müzik icrasında makam geçkileri nadiren yapıldığından, çalgının sık sık akortlanması gerekmemekteydi (Racy, 2003). Kanun, Orta Doğu ve Orta Asya müzik kültürlerinin tarihsel seyrinde önemli bir yer işgal eden, hem solo hem de eşlik sazı olarak kullanılan bu enstrüman, yüzyıllar içinde birçok kültürün etkisiyle şekillenmiş ve günümüzde hem geleneksel hem de modern müzik icralarında varlığını sürdürmektedir. Kanunun

kökeni, eski Mezopotamya'ya ve Antik Mısır'a kadar uzanmaktadır. Arkeolojik bulgular, benzer çalgıların Sümer ve Asur kabartmalarında da yer aldığını göstermektedir (Farmer, 1930).



Fotoğraf 4. Sakkara'da bulunan ve 1300'lü yıllara ait olduğu düşünülen mezar duvarındaki Kanun benzeri çalgı (Joshua, 2019).

Orta Çağ'da Arap dünyasında "qanun" adıyla anılan bu çalgı, Abbasi Halifeliği döneminde büyük bir gelişme göstermiştir. 9. yüzyılda müzik teorisyeni El-Kindî, kanunun yapısını ve perde sistemi üzerindeki etkisini açıklamıştır. Özellikle 10. yüzyılda Farabi ve İbn Sina gibi düşünürlerin eserlerinde kanuna dair teknik detaylara yer verilmesi, bu çalgının bilimsel olarak da değerlendirildiğini göstermektedir (Shiloah, 1995).

Kanun, 12. ve 13. yüzyıllarda Anadolu ve Orta Asya'ya doğru yayılmış, burada yerel müzik kültürleriyle kaynaşarak kendine özgü varyantlar geliştirmiştir. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı saraylarında, kanunun daha büyük ve teknik açıdan karmaşık versiyonları geliştirildi. Bu dönemde çalgının ahşap yapısı, tel düzeni ve mandal (burgu) sistemleri üzerinde çeşitli yenilikler yapılmıştır. 19. yüzyılda Türk müziğinde mandal sisteminin geliştirilmesiyle birlikte, kanun çok daha zengin bir perde yelpazesine kavuşmuştur (Özkan, 2006). Modern dönemde ise kanun, Batı müziğinin çok sesli yapısına adapte edilen düzenlemelerle birlikte uluslararası konser salonlarında da yer almaya başlamıştır. Özellikle Türk, Arap, Ermeni ve Azerbaycanlı virtüözler, kanunun hem geleneksel hem de çağdaş yorumlarını ortaya koyarak enstrümana yeni bir vizyon kazandırmıştır.

Bu tarihsel gelişim süreci, kanunun sadece bir müzik aleti olarak değil, aynı zamanda çok kültürlü bir sembol olarak da değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Orta Asya'dan Orta Doğu'ya, Anadolu'dan Avrupa sahnelerine uzanan bu yolculuk, kanunun evrensel müzik dilinde önemli bir aktör olduğunu gözler önüne sermektedir.

Osmanlı'da Kanun Çalgısı

Kanun, Osmanlı müzik kültürünün hem teknik hem de estetik anlamda en zarif ve en dikkat çekici çalgılarından biridir. Arap, Pers ve Bizans müzik geleneklerinin etkisiyle şekillenmiş olan bu trapez biçimli telli çalgı, Osmanlı'da özellikle saray ve elit çevrelerde önemli bir yere sahip olmuştur (Farmer, 1939). İsmini Arapça "kanun" (yasa, kural) kelimesinden alan bu enstrüman, gerek adı gerekse sistematik sesiyle klasik Türk müziği makam teorisinin pratiğe döküldüğü araçlardan biri hâline gelmiştir. Osmanlı'da kanunun gelişimi, 15. yüzyıldan itibaren özellikle Enderun mektebi ve saray fasıllarında görülmeye başlanmıştır. Ancak bu çalgının gerçek anlamda yaygınlık kazanması ve virtüöz düzeyde icrası, 18. ve 19. yüzyıllarda gerçekleşmiştir (Behar, 2010). Kanun, çok sesli olmayan ancak çok telli yapısı ile melodik zenginliği ve ifade gücü yüksek bir enstrümandır. Bu özelliği, Osmanlı müziğinde özellikle taksim ve solo pasajlarda sıkça kullanılmasını sağlamıştır. Kanunun icrasında kullanılan teknikler zamanla gelişmiş, özellikle 19. yüzyılda artan nota yazımı ve müzik eğitimi faaliyetleri ile birlikte bu çalgı sistemli biçimde öğretilmeye başlanmıştır. Bu süreçte tanınmış kanuni ustaları ön plana çıkmış; örneğin Kanuni Hacı Arif Bey ve Kanuni Artaki Candan gibi sanatçılar hem repertuvara katkıda bulunmuş hem de icra tekniğini ileri taşımışlardır (Feldman, 1996).

Osmanlı döneminde kanun, klasik fasılların vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Tanbur, ney, kemençe ve ud gibi diğer sazlarla birlikte, kanun da klasik Türk musikisinin icrasında merkezi bir yer tutmuş ve birçok makamın duyumsal özelliklerini en iyi şekilde ifade edebilme kapasitesiyle öne çıkmıştır. Kanunun yüksek perdeli, zarif tınısı hem hüzünlü hem neşeli makamları aktarabilmesi açısından, duygu yoğunluğu bakımından oldukça güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmıştır (Signell, 1977). Ayrıca, kanun çalgısının fiziksel yapısındaki teknik özellikler de onu farklı kılmaktadır. Üzerindeki mandallar sayesinde müzisyenler, sesleri mikro düzeyde (komma seviyesinde) ayarlayabilmekte, bu da Türk makam sistemine uygun çeyrek sesleri rahatça icra edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Bu özellik, kanunun makam müziği içinde diğer Batı çalgılarından farklı bir yere sahip olmasına neden olmuştur (Özkan, 2006).

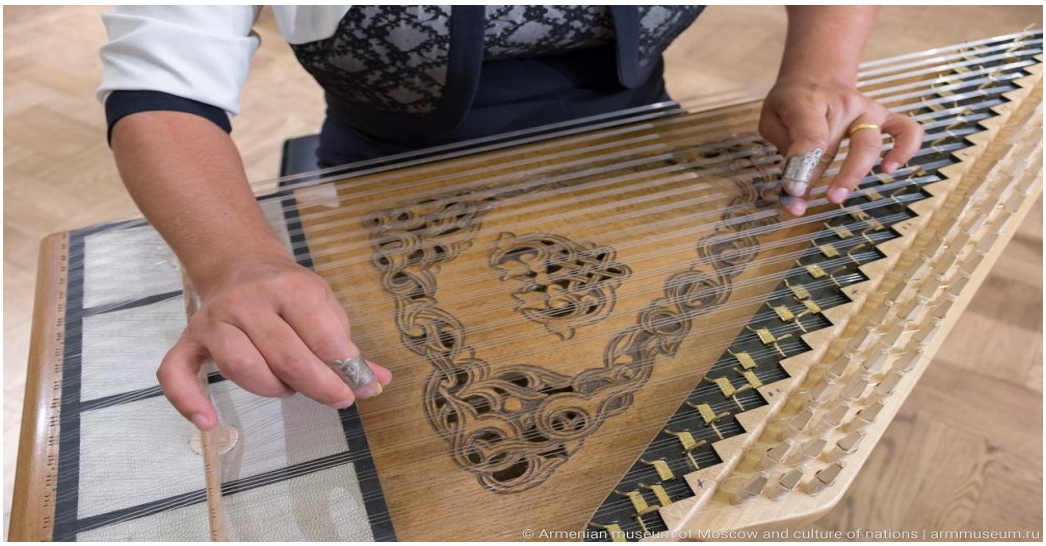
Saray dışında, tekke müziğinde de zaman zaman yer bulan kanun, özellikle Mevlevî ayinlerinde daha sınırlı düzeyde kullanılmıştır. Bununla birlikte, batılaşma süreciyle birlikte orkestral düzenlemelerde de yer bulmuş, hatta bazı Avrupalı seyyahların Osmanlı'da duyduğu ilginç tınılar arasında da kanun zikredilmiştir (Belaiev, 1960). Osmanlı müzik geleneğinde kanun; hem estetik hem teknik hem de kültürel bir değer olarak önemli bir çalgı konumundadır. Klasik Türk müziğinin

makam zenginliğini taşıyabilecek kapasitesi ve icracılar arasında geliştirilmiş teknik repertuvarı ile bu çalgı, geçmişin geleneksel müzik anlayışının somut bir temsilcisi olmayı sürdürmüştür.

Orta Asya'da Kanun Enstrümanı ve Kullanımı

Orta Asya müzik kültürü, tarih boyunca birçok farklı etnik grup ve kültürel etkileşimle zenginleşmiş, bu coğrafya kendine has çalgı gelenekleriyle ön plana çıkmıştır. Kanun, bu geniş coğrafyada hem İpek Yolu üzerindeki kültürel etkileşimler hem de bölgenin İslamlaşmasıyla birlikte Arap ve Pers müzik sistemlerinden etkilenerek yer bulmuştur (During, 1988).

Kanun, Orta Asya'nın özellikle Tacikistan, Özbekistan ve Türkmenistan gibi ülkelerinde klasik müzik geleneklerinin bir parçası hâline gelmiştir. Bu ülkelerdeki Shashmaqam**,** Makom **ve** Mugam gibi klasik müzik formlarında kanun, melodik zenginliğiyle önemli roller üstlenmiştir. Özbekistan'da kanun, 19. yüzyıldan itibaren daha sistematik olarak kullanılmaya başlanmış, özellikle Bukhara ve Tashkent müzik okulları çerçevesinde yerel üslup ve repertuvarlar oluşmuştur (Levin, 1996).



Fotoğraf 5. Ermeni Kanunu (http1).

Orta Asya'daki kanunlar, yapısal olarak Osmanlı'dakilerden farklılıkları gösterir. Tellere uygulanan gerilim, kullanılan mandal sistemi ve icra teknikleri, bu farklılığın başlıca örnekleridir. Özellikle Özbek kanunlarında kullanılan sabit düzenli mandal sistemi**,** Türk musikisinde yer alan esnek mandal düzenine göre daha sınırlı mikroton üretimine olanak tanımaktadır (Djumaev, 2011). Bu fark, bölgesel makam sistemlerinin karakterine göre şekillenmiş ve kanunun işlevini belirlemiştir. Öte yandan, Sovyetler Birliği döneminde Orta Asya'da geleneksel müziklerin akademik kurumlarda yeniden yapılandırılması, kanun gibi çalgıların da Batı standartlarına uygun

biçimde adapte edilmesine yol açmıştır. Bu durum hem müzikal ifadede hem de repertuvarda bazı dönüşümlere sebep olmuştur (Slobin, 1984). Ancak 1990'lardan sonra geleneksel icra biçimleri ve yerel müzik okulları yeniden önem kazanmış, geleneksel kanun repertuvarı da daha özgün biçimde sahnelenmeye başlanmıştır. Bugün Özbekistan, Tacikistan ve Türkmenistan'daki müzik konservatuvarlarında kanun eğitimi verilen bölümler bulunmaktadır. Bu kurumlar hem geleneksel hem modern yorumlara açık bir müzikal anlayışı beslemektedir. Ayrıca, çağdaş Orta Asya müzisyenleri kanunu caz, dünya müziği ve senfonik düzenlemeler gibi farklı türlerde de kullanarak, enstrümana yeni işlevler yüklemektedir.

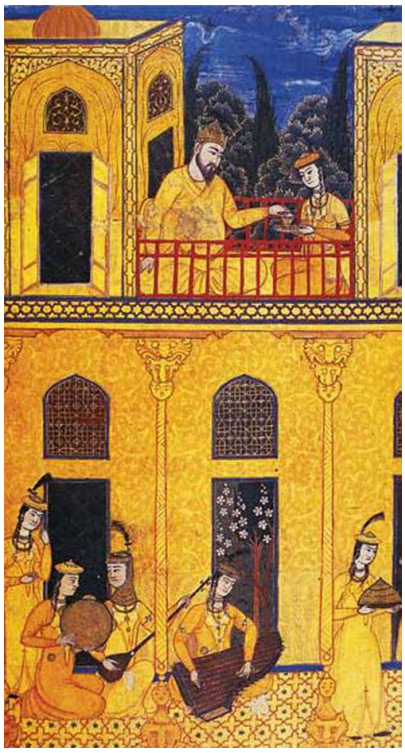
Tüm bu bağlamda, kanun enstrümanı Orta Asya'da yalnızca geleneksel müziğin taşıyıcısı değil, aynı zamanda kültürel kimliğin modern temsilcisi hâline gelmiştir. Bu durum, kanunun hem tarihsel hem de kültürel sürekliliğini vurgulayan önemli bir göstergedir.

Orta Asya ve Osmanlı Müzik Kültürlerinde Kanun: Üslup ve Yapı Bakımından İncelenmesi

Kanun hem Orta Asya hem de Osmanlı coğrafyasında yaygın olarak kullanılan, ince yapısı ve zengin ses olanaklarıyla dikkat çeken telli bir çalgıdır. Ancak bu iki kültürel coğrafyada kullanılan kanunlar, tarihsel süreçte farklı yapısal ve teknik evrimler geçirmiştir. Bu farklar, çalgının üretim biçiminden icra tekniklerine, akort sisteminden repertuar içindeki konumuna kadar geniş bir alana yayılmaktadır (Gürsoy, 2018). Osmanlı müzik geleneğinde kullanılan kanun, 26 ila 27 perdeden oluşur ve üçer telli toplamda yaklaşık 78–81 tel içerir. Mandal sistemi, mikrotonal seslerin çalınmasını sağlar (Özbek, 2013). Orta Asya'da kullanılan kanunlar ise sabit mandal sistemine sahip olup tonal yapıları daha durağandır (Djumaev, 2011). Orta Asya'da, özellikle Özbekistan ve Tacikistan gibi ülkelerde kullanılan kanunlarda ise mandal sistemi daha sınırlıdır veya sabittir. Bu durum, çalgının tonal yapısını daha durağan hâle getirir. Geleneksel Orta Asya kanunları, genellikle sabit aralıklarla akort edilir ve mikroton geçişleri, çalgı üzerinde fiziksel müdahaleyle değil, yorum yoluyla yapılır. Bu nedenle Orta Asya kanunları, makamdan makama geçişlerde daha durağan ve sistematik bir anlayışı benimser (Djumaev, 2011). Osmanlı kanun icrasında pena (mizrap) kullanımı yaygınken, Orta Asya'da çalım teknikleri daha sade ve ritmik yönü ağır basan bir karakterdedir (Levin, 1996). Orta Asya'da Sovyet sonrası geleneksel icra biçimleri yeniden önem kazanmıştır (Slobin, 1984). Parmaklara takılan kaplumbağa kabuğundan yapılan mızraplarla teller titizlikle çekilir ve hızlı pasajlar, glissando'lar, vibratolar kolaylıkla uygulanabilir. Bu tekniksel zenginlik, özellikle Klasik Türk Musikisi repertuarında kanunun solo veya eşlik edici

çalgı olarak kullanımını artırmıştır (Uçan, 1996). Ayrıca Azerbaycan'a özgü geleneksel çalgılardan biri olan kanun, antik Mısır arpı ile ilişkilendirilmekte; ancak bu çalgıdan farklı olarak, çok sayıda telin yatay pozisyonda tahta bir gövde üzerine yerleştirilmesiyle ayırt edilmektedir (Farmer, 1930). Kanun, aynı zamanda Avrupa coğrafyasında yaygın olarak bilinen gusli, zil ve zitra gibi telli çalgılarla da akraba kabul edilmektedir. Etimolojik benzerlik nedeniyle, kanun çalgısının kökeninin antik dönemin monokordu, yani "kanon" adlı tek telli çalgıya dayandığı; zaman içerisinde bu tek tele ek tellerin ilave edilerek çalgının evrim geçirdiği düşünülmektedir (During, 1991).

Tacik müzikolog, şarkıcı ve çeng icracısı Derviş Ali (16. yüzyılın ikinci yarısı – 17. yüzyılın ilk yarısı), kanunu Helenistik dünyanın bir mirası olarak değerlendirmiştir (Babayev, 2004). Yazılı tarihsel kaynaklardan anlaşıldığına göre, kanunun yayılım alanı milattan önceki dönemlerde Antik Mısır, Anadolu ve Mezopotamya'yı kapsamaktaydı. Zamanla bu çalgı, İran, Kafkasya, Orta Asya, Pakistan, Hindistan ve Çin'e doğru geniş bir coğrafyaya yayılmıştır (Farmer, 1930; Racy, 2003). Orta Çağ boyunca kanun, Azerbaycan müzik geleneğinde sıklıkla kullanılan çalgılardan biri olmuştur. Azerbaycan edebiyatının klasik yazarları, eserlerinde kanuna geniş yer vermiş; bu çalgının karakteristik özelliklerini estetik bir dille tasvir etmişlerdir. Nizami Gencevî (1141–1209), kanunu diğer telli çalgıların önünde tutmakta; kalın ve ince tellerin uyumlu tınısına ve bu seslerin insan zihni üzerindeki etkisine vurgu yapmaktadır. Fuzûlî (1498–1552), alegorik eseri *Yeddi Cam* ("Yedi Kadeh")'de kanunu "sırlar sandığı"na benzetmekte; içinden "hüzünlü ve zarif bir ezgi"nin yükseldiğini ifade etmekte ve bu çalgıya hiçbir söz söylenmemesini öğütlemektedir. "Yüz dili" metaforu ise kanunun çok sayıda teline işaret etmektedir. Orta Çağ'da kanun çalgısının üç temel tipi mevcuttu ve bunlar boyutsal özelliklerine göre sınıflandırılmaktaydı: Türk (küçük boyutlu), Bağdat (orta boyutlu) ve Mısır (büyük boyutlu) kanunu (Çalgan, 1999). Azerbaycan'da kullanılan kanun, Türk ve Arap versiyonlarından farklı olarak, bir oktavda 17 perde içeren özel bir dizilişe sahipti (Yampolsky, 1973). Bu özellik, çalgının bölgesel varyantları arasındaki teknik ve işlevsel farklılıkları ortaya koymaktadır (Nettl, 2005).



Fotoğraf 6. Safevi Sarayında Müzik Meclisi Minyatürü. (Firdausi, 1520-1535).

Orta Asya kanununda ise icra teknikleri daha sade ve ritmik yönü ağır basan bir karakterdedir. Özellikle makom**,** shashmaqam ve mugam sistemlerinde kanun, melodik yapının temel taşı olarak değil, ritmik yapının dengelenmesi amacıyla kullanılır. Bu da çalgının teknik kapasitesinin daha çok melodik süslemelerden ziyade temel motiflerin vurgulanmasına odaklanmasına neden olur (Levin, 1996). Osmanlı sonrası Türkiye'de kanun, konservatuvarlarda eğitimi verilen temel çalgılardan biri hâline gelmiştir. Bu durum, çalgının modernize edilmesine, nota sistemine entegrasyonuna ve sahne müziklerinde aktif kullanılmasına yol açmıştır (Öztürk, 2019).

Fotoğraf 7. Kırgız Jetigen Enstrümanı- Batygul Abdisalamova (Anadolu Ajansı, 2024).

Orta Asya'da ise Sovyet etkisiyle müzik eğitimi daha kolektif bir yapıya bürünmüş, kanun gibi çalgılar Batı müzik sistemine adapte edilerek öğretim sürecine dâhil edilmiştir. Bu durum, geleneksel icra biçimlerinin bir süre arka planda kalmasına yol açsa da 1990'lardan itibaren geleneksel eğilimler yeniden ön plana çıkmıştır (Slobin, 1984). Ancak bu çalgı, Orta Asya'nın kuzeydoğu kesimlerinde yer alan Kırgızistan ve Kazakistan'da geleneksel müzik repertuvarı içinde özgün bir yer edinmemiştir. Bu durum, her iki ülkenin tarihsel, kültürel ve müzikal geleneklerinin farklı yönelimler taşımasından kaynaklanmaktadır. Kırgızistan'da geleneksel müzik, büyük ölçüde sözlü gelenekle aktarılan epik anlatılar (*manas*), doğa temalı ezgiler ve kahramanlık temalı şarkılar etrafında şekillenmiştir. Bu müziğin temel çalgısı ise, üç telli bir uzun saplı çalgı olan komuzdur (Yamada, 2009). Bununla birlikte, son yıllarda jetigen adlı bir çalgıya olan ilgi artmıştır. Jetigen, yapı ve çalınış itibarıyla kanun ile benzerlikler taşımaktadır; tahta bir gövde üzerine gerilen çok sayıda tel ile çalınan, yere veya diz üstüne konularak icra edilen bu çalgının 7, 17 ya da 21 telli türleri bulunmaktadır (Kudaibergenova, 2022). Jetigenin Türk ve Moğol halklarının erken dönem çalgılarından evrilmiş olabileceği düşünülmektedir. Her ne kadar jetigen, geleneksel Kırgız çalgısı olarak tanıtılsa da günümüzde modern yorumlar ve müzik eğitimi kapsamında kanun benzeri icralarla da zenginleştirilmektedir.

Kazakistan'da ise müzik kültürü, büyük oranda dombra çalgısı etrafında şekillenmiştir. Dombra, uzun saplı ve iki telli bir çalgı olup, Kazak halk müziğinin temel melodik yapısını taşır (Adams, 2015). Dombranın kutsal bir sembol olarak görülmesi, bu çalgının geleneksel ritüellerde ve toplumsal etkinliklerdeki yerini daha da güçlendirmiştir. Kazakistan'da kanun çalgısı, profesyonel konservatuvar eğitimi veren kurumlarda Orta Doğu kaynaklı klasik müzik repertuvarı kapsamında tanıtılsa da, halk müziği pratiklerinde yer almamaktadır. Bu iki Orta Asya ülkesinde kanun çalgısının sınırlı kullanımı, bölgenin nomadik (göçebe) yaşam tarzı ve pratik çalgı tercihleriyle de ilişkilendirilebilir. Kompakt yapılı, kolay taşınabilir ve bireysel icraya uygun çalgılar, göçebe toplumların müzik üretiminde daha çok tercih edilmiştir (Levin, 2006). Kanun ise büyük gövdesi, hassas akort sistemi ve çok telli yapısı nedeniyle daha yerleşik, saray ya da şehir müziği ortamlarında gelişmiş bir çalgıdır. Kırgızistan ve Kazakistan'da kanun çalgısının doğrudan halk müziği geleneği içinde yer almadığı, ancak yapısal ve fonksiyonel benzerlik taşıyan jetigen gibi yerel enstrümanların bulunduğu söylenebilir. Bununla birlikte, çağdaş müzik eğitiminde ve kültürler arası müzik projelerinde kanun, sınırlı da olsa temsil edilmektedir. Orta Asya ve Osmanlı müzik kültürlerinde kanun, aynı çalgının iki farklı kültürel bağlamda nasıl çeşitlenebileceğinin

önemli bir örneğini sunmaktadır. Osmanlı coğrafyasında makam zenginliği ve mikrotonlara dayalı yapı, kanunun teknik evrimini doğrudan etkilemiş; Orta Asya'da ise ritmik yapıların ve sabit ton sistemlerinin baskınlığı, çalgının kullanım biçimini belirlemiştir. Bu farklılıklar, sadece teknik düzeyde değil, aynı zamanda müzikal anlayışın ve estetik tercihin de bir yansımasıdır

Kanun Çalgısının Teknik Özellikleri

Kanun, üçgen/trapez biçiminde, yatay olarak çalınan telli bir enstrümandır ve hem yapısal özellikleri hem de sunduğu akustik zenginlik açısından oldukça sofistike bir çalgıdır. Orta Doğu, Orta Asya ve Anadolu müzik geleneklerinde yaygın olarak kullanılan kanun, nazariyat (teori) açısından da makam müziğine uygunluğu sayesinde geleneksel müzikte vazgeçilmez bir yere sahiptir.

Yapısal Özellikleri

Kanunun gövdesi genellikle ceviz, gürgen veya kelebek ağacı gibi dayanıklı ağaçlardan yapılır. Gövdesi düz, dikdörtgene yakın bir formdadır; kısa kenarı 26–30 cm, uzun kenarı ise 90–100 cm arasında değişebilir. Gövdenin üst kısmında ses delikleri ve tel yuvaları bulunur.

Enstrümanda genellikle 26 ila 27 sıra çift tel (bazı modern versiyonlarda üçlü tel grupları da olabilir) bulunur ve toplamda 78–81 telden oluşur. Teller ipek sarılı naylon ya da metal malzemeden üretilebilir. Bu teller üzerinde, ses yüksekliğini ayarlamaya yarayan mandal sistemi yer alır. Mandallar, yarım ses veya koma aralıklarında hızlı geçişler yapılmasını sağlar. Bu özellik, makam müziğinin mikrotonal doğasına uygun çalım tekniklerinin uygulanabilmesini mümkün kılar (Signell, 1977).

Akort Sistemi

Kanunun akordu, geleneksel Türk müziğinde kullanılan perde sistemiyle uyumludur. Modern kanunlarda, mandal sistemleri sayesinde bir perdenin birkaç farklı mikrotonal versiyonu çalınabilir. Bu, makam geçişlerinde büyük kolaylık sağlar. Ayrıca, mandallar sayesinde bir eser içerisinde hızlı modülasyon yapılabilir.

Çalım Tekniği

Kanun, genellikle yere konularak ya da müzisyenin dizine yerleştirilerek çalınır. Her iki elde bulunan başparmaklara takılan metal mızraplar (plektrum) ile teller tırtıklanır. Mızrapların ucuna bağlanan deri veya plastik halka**,** parmağa sıkıca oturtularak çalma kolaylığı sağlar. Parmak

vuruşlarıyla yapılan arpejler, glissandolar ve tremololar gibi teknikler, kanunun zengin ifade olanaklarını artırır. Kanun sanatçısı, sadece notalara değil, aynı zamanda tınıya, titreşime ve mikrotonlara da odaklanarak icrayı şekillendirir. Bu nedenle, kanunun icrası yüksek teknik yeterlilik ve teorik bilgi gerektirir.

Frekans Aralığı ve Ton Kalitesi

Kanunun ses sahası yaklaşık 3–3.5 oktav aralığındadır. Yüksek frekanslı teller keskin ve parlak bir tını üretirken, kalın teller daha sıcak ve derin bir ton verir. Bu özellik, hem melodik hem de armonik açılardan zengin bir icraya olanak tanır. Tüm bu teknik donanım sayesinde kanun, hem solo hem de eşlik enstrümanı olarak etkileyici performanslar sergileyebilir.

Kanunun Modern Dönemdeki Yerine Bakış

Kanun, tarihsel kökleri Orta Doğu ve Orta Asya'ya dayanan, telli çalgılar ailesinin üyelerinden biridir. Osmanlı döneminde klasik müziğin temel enstrümanlarından biri haline gelen kanun, günümüzde de hem geleneksel hem de çağdaş müzikteki varlığını güçlü biçimde sürdürmektedir. Modern dünyada kanun, yalnızca etnik ya da folklorik müzik bağlamında değil, aynı zamanda caz, füzyon ve dünya müziği gibi farklı müzikal türlerde de kullanılmakta; bu yönüyle kültürler arası müzikal etkileşimin sembollerinden biri haline gelmektedir. Teknolojik gelişmeler, kanunun yapımında ve icrasında da değişimleri beraberinde getirmiştir. Geleneksel ahşap yapılarına ek olarak, bazı çağdaş üreticiler karbon fiber ya da modern kompozit malzemelerle daha hafif ve dayanıklı kanunlar üretmeye başlamıştır. Ayrıca elektronik akort sistemleri, sesin dijitalleştirilmesi ve MIDI bağlantılı kanunlar, bu çalgının dijital müzik prodüksiyonuna entegre edilmesini mümkün kılmıştır (Broughton et al., 2006).

Modern icracılar, kanunu yalnızca geleneksel tavırla çalmakla yetinmemekte; aynı zamanda doğaçlama, elektro-kanun kullanımı ve farklı müzik türleriyle sentezleme gibi yöntemlerle enstrümana yeni bir yorum katmaktadır. Özellikle Türkiye, Azerbaycan, Lübnan ve Ermenistan gibi ülkelerden çıkan virtüözler, uluslararası festivallerde sahne alarak kanunun küresel tanınırlığını artırmışlardır. Bunlar arasında Göksel Baktagir, Julien Jalaleddin Weiss ve Ara Dinkjian gibi isimler, kanunun teknik sınırlarını zorlayan performanslarıyla öne çıkmaktadır. Teknolojik gelişmeler, kanunun yapımında ve icrasında da değişimleri beraberinde getirmiştir. Özellikle dijital akort sistemleri ve elektronik kanunlar, bu enstrümanın kullanım alanlarını genişletmiştir (Marcus, 2007). Ayrıca, konservatuvarların ve müzik akademilerinin kanunu eğitim

müfredatına dâhil etmeleri, bu enstrümanın akademik bağlamda da değerlendirildiğini göstermektedir. Kanun, artık sadece geleneksel müziğin değil, dünya müziğinin de saygın bir üyesi olarak kabul edilmektedir. Kanun modern dünyada sadece geçmişin bir kalıntısı değil; geçmişten aldığı ilhamla geleceğe yönelen, evrensel bir müzik dili oluşturan canlı ve yenilikçi bir çalgıdır. Küreselleşen dünyada kültürel çeşitliliğin bir simgesi olan kanun, hem geleneksel müzikteki köklü varlığını hem de modern müzikteki dönüşümünü sürdürmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmanın bulguları, kanun çalgısının hem Orta Asya hem de Osmanlı müzik kültürlerinde köklü bir geçmişe sahip olduğunu ve her iki bölgede farklı müzikal anlayışlara göre evrimleştiğini göstermektedir. Kanun, Orta Asya'da geleneksel müzik sistemleri ve sözlü kültürle iç içe geçmiş, Osmanlı'da ise daha sistematik ve teorik bir müzikal yapıya entegre edilmiştir. Orta Asya'daki kanun kullanımı, genellikle yerel modal sistemler ve doğaçlama teknikleri çerçevesinde şekillenmiştir. Bu bağlamda, çalgının ritmik ve melodik anlatımları, daha çok halk müziği ve sözlü geleneğe dayalı müzikal yapıların bir parçası olarak gelişmiştir. Özellikle Özbekistan, Tacikistan ve Türkmenistan gibi ülkelerde kanun, geleneksel makam sistemlerinin karakteristik özelliklerini yansıtan bir enstrüman olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı müzik kültüründe ise kanun, saray müziğinde makam sistemine bağlı olarak geliştirilmiş hem solo hem de toplu müzik icrasında merkezi bir yer edinmiştir. Mandal sisteminin Osmanlı kanunlarında geliştirilmesi, bu çalgıyı tonal geçişler açısından daha esnek ve işlevsel hale getirmiştir. Bunun yanı sıra, kanunun Mevlevî ayinlerinde, klasik fasıllarda ve halk müziği icralarında kullanımı, Osmanlı müziğindeki çok yönlü işlevselliğini ortaya koymaktadır.

Çalışmada yapılan karşılaştırmalı analizler, kanunun teknik ve yapısal özelliklerinin farklı müzik geleneklerine nasıl adapte olduğunu göstermektedir. Osmanlı kanununda kullanılan mikrotonal geçişler ve detaylı süsleme teknikleri, Osmanlı-Türk müziğinin makam odaklı yapısını desteklerken, Orta Asya kanununun daha sabit ve ritmik bir yapıya sahip olması, bölgenin müzikal mirası ile uyum içinde geliştiğini göstermektedir. Modern dünyada, kanun hem geleneksel hem de çağdaş müzik sahnelerinde varlığını sürdürmektedir. Günümüzde Türkiye, Azerbaycan ve Orta Doğu'da kanun eğitimi müzik konservatuvarlarında yaygın bir biçimde devam etmekte; ayrıca dünya müziği, caz ve deneysel müzik sahnelerinde bu enstrüman yeni yorumlarla icra edilmektedir. Teknolojik yenilikler ve elektronik akort sistemleri, kanunun ses kapasitesini genişletmiş ve onu çağdaş müzik üretimi içinde de önemli bir enstrüman haline getirmiştir.

Sonuç olarak, kanun çalgısı sadece bir müzik enstrümanı olarak değil, aynı zamanda kültürel mirasın taşıyıcısı ve müzikal kimliğin önemli bir sembolü olarak değerlendirilmektedir. Orta Asya ve Osmanlı müzik geleneklerinde farklı işlevler üstlenmiş olan bu çalgı, günümüzde küresel müzik sahnesinde yeni formlara evrilerek varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda, kanunun tarihsel ve teknik karşılaştırmasını içeren bu çalışma, müzikal kimlik, kültürel aktarım ve çalgı evrimi üzerine önemli bir katkı sunmaktadır.

KAYNAKLAR

Adams, L. L. (2015). The dombra and Kazakh national identity: Sounding the nation. *Ethnomusicology, 59*(3), 449–469.

Babayev, M. (2004). *Azerbaycan'da kanun sanatı*. Bakü: Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Müzik Enstitüsü Yayınları.

Behar, C. (2010). *Osmanlı-Türk Musikisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalgan, M. S. (1999). *Türk musikîsi tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Djumaev, A. (2002). *Traditional Music in Contemporary Uzbekistan: The Search for Identity*. Silk Road Foundation.

Djumaev, A. (2011). The Development of Uzbek Traditional Music in the Soviet Period. In M. Slobin (Ed.), *Central Asian Musics: Essays on the Music of the Turkic-Speaking World* içinde (pp. 89–108). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

During, J. (1988). *The radif of Persian music: Studies of Structure and Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

During, J. (1991). *The art of Persian music*. Washington: Mage Publishers.

Farmer, H. G. (1930). *Historical facts for the Arabian musical influence*. Oxford: Oxford University Press.

Farmer, H. G. (1939). *A History of Arabian Music to the XIIIth Century.* Londra: Luzac Press.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court: Makam, Composition and the Early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB–Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Güzel, H. C., Çiçek, K. ve Koca, S. (2002). Türkler Ansiklopedisi içinde (İrfan Gürdal cilt: 19, ss. 105-111), Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Kartomi, M. J. (1990). *On Concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: University of Chicago Press.

Kudaibergenova, D. T. (2022). Cultural revival and traditional instruments in Central Asia: The case of jetigen in Kyrgyzstan. *Journal of Central Asian Cultural Studies, 7*(1), 35–50.

Levin, T. C. (1996). *The hundred thousand fools of God: Musical travels in Central Asia (and Queens, New York)*. Bloomington: Indiana University Press.

Levin, T. C. (2006). *Where rivers and mountains sing: Sound, Music and Nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington: Indiana University Press.

Matenadaran Institute of Ancient Manuscripts. (n.d.). *Musicians illustration from Roman d'Alexandre (MS. 5472, fol. 123v) [Miniature]*. https://int-heritage.am/en/author/ich-armenia

Marcus, S. (2007). *Music in Egypt: Experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.

Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.

Özbek, M. (2013). *Makam: Türk musikisi nazariyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özkan, İ. H. (2006). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. New York: Oxford University Press.

Racy, A. J. (2003). *Making music in the Arab world: The culture and artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.

Said, R. (2010). Kanun: A Traditional Instrument of Turkish Classical Music. *Journal of the International Music Council, 6*(1), 48–55.

Shiloah, A. (1995). *Music in the world of Islam: A Socio-cultural study*. Detroid, Michigan: Wayne State University Press.

Signell, K. (1977). *Makams of Turkish art music*. Seattle, Washinghton: University of Washington Press.

Slobin, M. (1984). *Central Asian Musics: Essays on the Music of the Turkic-Speaking World*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Üngör, M. (1968). *Türk musikîsi nazariyatı ve usûlleri*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Yamada, K. (2009). Musical narratives and identity in Kyrgyzstan: The komuz and cultural memory. *Asian Music, 40*(2), 5–27.

Yampolsky, I. (1973). *Azerbaijani mugam*. Moscow: Nauka.

Yekta, R. (1922). *La musique turque*. In A. Lavignac & L. de La Laurencie (Eds.), Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire içinde (Vol. 5, pp. 2945–3064), Paris: C. Delagrave.

Web Kaynakları

Anadolu Ajansı, (2024). *В Кыргызстане возрождают древний инструмент – жетыген*. (Erişim adresi: https://www.aa.com.tr/ru/искусство-и-культура/в-кыргызстане-возрождают-древний-инструмент-жетыген/3238039), (Erişim tarihi: 17/04/2025).

Firdausi, (1520–1535), *Hakob Jughayetsi, le Roman d'Alexandre, (Mat. 5472, fol. 123v,) Anna Leyloyan, avec l'aimable autorisation du Matenadaran* (Erişim adresi: https://cree.hypotheses.org/3184), (Erişim tarihi: 16/0272025).

Musical instrüman "Kanun", (Erişim adresi: https://int-heritage.am/en/author/ich-armenia), (Erişim tarihi: 29/03/2025).

Joshua, M. (2019). *Harper's songs of ancient Egypt.* (Erişim adresi: https://www.worldhistory.org/Harper's_Songs_of_Ancient_Egypt/), Erişim tarihi: 11/03/2025).

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Music is one of the most significant artistic forms of expression that carries the cultural heritage of societies and serves as a bridge between the past and the future. In this context, musical instruments are not merely tools for producing sound, but also cultural symbols that reflect a civilization's aesthetic understanding, lifestyle, and social values. The *qanun* (kanun) is an important instrument with deep historical roots in both Central Asia and the Ottoman geography, bearing both similarities and distinctions between these two musical cultures (Behar, 2010; Levin, 2006). The historical origins of the *qanun* can be traced back to string instruments used by Turkic communities before the advent of Islam. Within the musical traditions of the Central Asian steppes, there have been many types of instruments similar to the *qanun*, which evolved over time and took on different forms in various geographies (Picken, 1975; Signell, 1977). In Ottoman music, from the 17th century onwards, the *qanun* gained a significant place, particularly in court music and religious-sufi settings such as Mevlevihanes (Behar, 2010). The structure, tuning system, performance techniques, and repertoire of the *qanun* provide key insights into the musical understanding and theoretical approaches of both cultures. While pentatonic scales and improvisation-based instrumental expressions stand out in Central Asian music, the Ottoman tradition is characterized by the *makam* system and structured rhythmic forms (*usul*) (Signell, 1977). This study aims to compare the historical development, technical structure, and performance practices of the *qanun* in

Central Asian and Ottoman musical cultures, thereby revealing the instrument's symbolic and functional significance within the context of music history and cultural continuity.

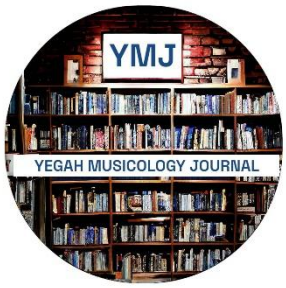
METHOD

This research was conducted using a qualitative research approach, with a focus on historical comparative analysis. Data were collected from academic articles, musicological books, ethnomusicological studies, theses, and encyclopedic sources (During, 1997; Djumaev, 2002). A descriptive analysis method was employed, and the findings were interpreted within their cultural context. In addition, example analyses of compositions from different periods in Central Asia and the Ottoman realm were carried out to reveal the technical usage of the *qanun*. Thus, repertoire analysis was integrated into the methodology. The study also utilized visual and audio archive materials, musical scores, and available digital resources. The descriptive analysis method was used in evaluating the data, and the findings were interpreted in light of their cultural context. In this way, the study analyzed not only the technical aspects of the *qanun* but also the cultural identity and musical expression it represents. Research on the *qanun* has focused on its historical origins, structural features, and musical functions in various geographies. One of the classical studies on the *qanun* in Ottoman music culture is by Rauf Yekta. In 1922, Yekta detailed the role of the *qanun* within the repertoire as part of his characterization of Ottoman music. Similarly, Üngör (1968) examined the instrument's tuning system, fret structure, and playing techniques in detail. Research in the context of Central Asia has especially concentrated on the reevaluation of traditional instruments in the post-Soviet period. Djumaev (2002), in his study of music in Uzbekistan, discusses the usage of *qanun*-like instruments and their place in contemporary stage music. Levin (2006) evaluates the meaning of sound, space, and instruments in Central Asian nomadic music cultures from an anthropological perspective. During (1997), in his work on the musical traditions of Iran and its surroundings, discusses the structural evolution of the *qanun* and its role in the transition between Persian and Turkic musical traditions. Levin argues that in Central Asia's nomadic music cultures, instruments like the *qanun* function not only as tools of musical performance but also as carriers of social memory and cultural identity. During's (1997) research also highlights the evolution of the *qanun* in the interaction between Persian and Turkic traditions. These studies reveal significant structural and functional parallels and differences between Central Asian and Ottoman musical cultures. The *qanun*'s technical features and its role within its cultural context can be understood as reflections of regional musical practices. Moreover, this comparative

approach provides a valuable framework for understanding how musical communication has evolved historically. Rauf Yekta (1922) notes that the *qanun* was preferred in classical Turkish music due to its sensitivity to rhythmic (*usul*) systems.

In Central Asia, instruments resembling the *qanun*—such as the Kazakh *jetigen*, Kyrgyz *komuz*, and Turkmen *dutâr*—have traditionally been used as part of oral narrative cultures. In Uzbekistan and Turkmenistan, the term "qanun" is also used, suggesting that the instrument's form in this region has been shaped by Arab and Persian influences (During, 1997). In the modern era, the post-Soviet period saw the establishment of classical *qanun* repertoires in state-supported conservatories in Uzbekistan (Djumaev, 2002). Structurally, the Ottoman *qanun* typically features 26–27 frets and triple string groupings, whereas the Central Asian versions tend to have fewer strings and more limited playing techniques. The Ottoman model incorporates a lever (*mandal*) system for tonal modulation, while the Central Asian models rely on fixed tuning systems, reflecting the influence of regional music theories on instrument design.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1661604
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

OSMANLI ARŞİV BELGELERİ İLE FLÜTİST MUSTAFA SAFFET ATABİNEN'İN MÜZİKAL YAŞAMI: BİR BİYOGRAFİ ANALİZİ

KURTASLAN, Hazan[1]

ÖZ

Çalışma Osmanlı Dönemi'nde yaşamış Muzika-i Hümayun'da yetişmiş flütist Mustafa Saffet Atabinen'in müzikal yolculuğu, bu yolculuk içinde aldığı rütbe terfiler ile manevi ödüller ve bestelediği eserlerini incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda nitel araştırma yöntemleri altında yer alan biyografi deseni kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak dokümanlar incelenmiştir. Osmanlı arşivlerinden elde edilen belgelerle çalışma desteklenmiştir. Veriler betimsel bir şekilde bulgular bölümünde incelenmiştir. Biyografi analizinden elde edilen bilgilere göre Mustafa Saffet Atabinen, eğitim alması için yurtdışına ilk gönderilen flütist ünvanını alan, flüt virtüözü olarak nitelendirilen müzisyendir. Muzika-i Hümayun'un ilk Türk yöneticisidir v aynı kurumda bando ve orkestra şefliği yapmıştır. Yurtdışında aldığı eğitimleri çalıştığı kurumu daha ileri götürmek için kullanan, sanatsal ve biçimsel pek çok yeniliğe öncülük eden bir sanatçıdır. Emekli olduğu zaman miralaylık rütbesine sahip olan Atabinen, aynı zamanda manevi ödüllere de

[1] Doç.Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, hazankurtaslan@akdeniz.edu.tr , https://orcid.org/0000-0002-1216-6142

layık görülen bir sanatçı olmuştur. Bale zeybek, Letafet, Ertuğrul, Chopin'in impromptü üzerine flüt düzenlemesi ve Solfej yahud nazariyat-ı musiki adlı bir solfej kitabı en bilinen eserlerindendir.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Saffet Atabinen, flütist, orkestra şefi, Muzika-i Hümayun, biyografi analizi.

THE MUSICAL LIFE OF FLUTIST MUSTAFA SAFFET ATABİNEN WITH THE DOCUMENTS OF THE OTTOMAN ARCHIVE: A BIOGRAPHICAL ANALYSIS

ABSTRACT

The study was conducted to examine the musical journey of Mustafa Saffet Atabinen, a flutist trained in the Muzika-i Hümayun who lived in the Ottoman Period, the rank promotions and moral awards he received during this journey, and the works he composed. For this purpose, the biography design under qualitative research methods was used. Data were collected through document analysis. The study was supported by documents obtained from the Ottoman archives. The data were analyzed descriptively in the findings section. According to the information obtained from the biographical analysis, Mustafa Saffet Atabinen was the first flutist to be sent abroad for education and was described as a flute virtuoso. He was the first Turkish director of the Muzika-i Hümayun and worked as a band and orchestra conductor in the same institution. He was an artist who used his education abroad to further the institution he worked for and pioneered many artistic and stylistic innovations. Atabinen, who held the rank of miralay when he retired, was also an artist who was deemed worthy of moral awards. Ballet zeybek, Letafet, Ertuğrul, his flute arrangement on Chopin's impromptu and a solfege book titled Solfej yahud nazariyat-ı musiki are among his most well-known works.

Keywords: Mustafa Saffet Atabinen, flutist, orchestra conductor, Muzika-i Hümayun, biographical analysis.

GİRİŞ

Osmanlı'nın, Batılılaşma hareketleri hem Avrupa ülkelerinden gelen elçiler hem de Avrupa'daki kralların padişahlara hediye olarak gönderdikleri müzik toplulukları sayesinde hız kazanmıştır. Osmanlı'nın yüzünü Batı'ya dönmesinin müziğe yansımaları 16. yüzyılda başlasa da 18. yüzyıl itibariyle dikkat çekici bir hal almıştır. Bu yansımalar şu şekilde özetlenebilir; Kösemihal (1939:41-49) bu konuda kitabında; 1520 yılında ünlü organist Othmar Luscinius bir süre Osmanlı topraklarında kaldığını, dönemin Osmanlı İmparatoru Kanuni Sultan Süleyman ile Fransız kralı 1. François'in dostluğunun müziğe de yansıdığını, İstanbul büyük elçisi Foret'in aktarımına göre Fransa Kralı François yeni müttefiki Sultan Süleyman'ı memnun etmek için başarılı bir grup müzisyeni sultana gönderdiğini vurgulamıştır (Aksoy, 2003: 44; Uçan, 2005: 50).

17. yüzyıl sonlarında Osmanlı'da varlık gösteren Avrupa çalgıları ve bu çalgıların icracıları da bulunmaktadır. Örneğin Evliya Çelebi'nin aktarmış olduğu bilgilerde o dönem İstanbul'da 40 adet İngiliz borusu icracısı olduğu, bu çalgının pirinçten imal edildiği ve eğri bir boru şeklinde olduğu belirtilmektedir. Bu çalgı Bach döneminde en çok öne çıkan çalgılardan korangledir (cor anglais). Ayrıca trampet de dönemin İstanbul'unda bulunmakla beraber 77 icracısının olduğu belirtilmiştir. Klarnet ve fagot çalgıları ise askeri mızıkaya 18. yüzyıl sonlarında dahil olmuştur (Kösemihal, 1939: 78). 18. yüzyıl Lale Devri ile beraber Avrupa çalgılarının Osmanlı sınırlarında varlık göstermeleri gözle görülür hale bürünmüştür. III. Ahmed, Fransız büyükelçisi Pierre Puchot aracılığıyla Geç Barok dönemin en başarılı flüt sanatçılarından, Quantz'ın hocası olan Gabriel Buffardin'i saraya davet ederek resital vermesini sağlamıştır. 1713 yılında verdiği resitalden sonra Buffardin saraya flüt hediye etmiştir. Aynı dönemde J.S.Bach'ın büyük kardeşi Johann Jacob Bach da İstanbul'a gelerek Pierre Gabriel Buffardin den flüt dersleri almıştır (Baydar, 2010: 49; Kösemihal, 1939: 41).

III. Selim dönemi ile beraber (1789–1807) müzik alanında Avrupa'ya önemli yaklaşımların gerçekleştirildiği bir dönem başlamıştır. Sultan Selim Fransa'dan piyano ve arp alanındaki ünlü sanatçıları, birçok operet topluluklarını saraya davet ederek Batılılaşma hareketlerine hız kazandırmıştır. Ayrıca, Ata (1876)'nın aktarımıyla III.Selim dönemindeki yeni düzen anlamını taşıyan Nizam-ı Cedid adlı askeri teşkilatın içinde yer alan beş kurumdan biri olan "boru takımı"nda yurtdışından getirilmiş olan yabancı müzisyen askerler (subaylar) ile hem çalgı eğitimine hem de batı müziğini tanıtmaları adına önemli katkılar sağlamışlardır. Bu gelişmeler gelecekteki Muzika-i Hümayun'un da temellerini atacak olan müzisyenlerin de yetişmesine imkan

vermiştir (Baydar, 2011: 94; Berker, 1985: 157-158; Çerkez, 1995: 31). Aynı zamanda geleneksel müzik kurumu olan mehterhaneler de varlık göstermekte ve mehter takımında yer alan sazendelerin müzik eğitimi mehterhanelerde devam etmektedir. II. Mahmut dönemi ile beraber mehterhanelerin yerine askeri müzik ve icracılık alanında eğitim veren bir kurum olan Muzıka-i Hümayun geçmiştir (Çerkez, 1995: 24; Toker, 2024: 22).

Muzıka-ı Hümâyun 1827 yılında II. Mahmut döneminde bir bando kimliği ile kurulmuş 1840'larda kadrosuna küçük yaylı çalgı topluluklarını da dahil etmiş, sonraki süreçlerde de askerî müzik dışı türlere yönelmesi sonucunda bu kurum konservatuvar niteliği kazanmıştır. Askeri müzik dışı türler arasında batı tarzı orkestranın kurulması ile batı stili eserlerin seslendirilmiştir. Opera ve operet gibi türler ile özellikle padişah Abdülaziz ve II.Abdülhamid dönemlerinde sarayda konserler verilmiştir. Saray çevresinde önemli yeri olan Klasik Türk Müziği'nin yaygınlaşması ile Muzika-i Hümayun'da da klasik Türk Müziği eserleri seslendirilmiştir. Muzıka-i Hümayun'un şefliğine ilk önce Fransız Manguel ve ardından İtalyan Guiseppe Donizetti atanmıştır. Sultan II.Mahmut'un daveti üzerine Giuseppe Donizetti (1788- 1856), 1828 de İstanbul'a gelmiş, 40 yaşında geldiği bu şehirde tam 28 yıl yaşamıştır (Dilber ve Karabaşoğlu, 2023: 467-468; Kösemihal, 1939: 98; Tuğlacı, 1986: 90). Yurt dışından getirttiği çalgısında iyi olan müzisyenler ve iyi eğitimcilerle hem haremdeki müzik eğitimini hem de Muzika-i Hümayun'daki orkestrayı ve müzik eğitimini desteklemiştir.

Muzıka-ı Hümayun'dan önceki kurum olan mehterhanelerde nota kullanılmamaktaydı. Tüm eserler ustadan çırağa kulak yoluyla aktarılmaktaydı. Donizetti Muzıka-ı Hümayun bünyesinde yetiştirmesi gereken orkestra elemanlarının mehterhanelerde geleneksel müzik eğitimine aşina olduklarını ve Hamparsum nota stilini bildiklerini görmüştür. Batı müziğini ve notasını öğretebilmek adına Hamparsum nota işaretlerinden her birinin yanına geleneksel müzikteki perde isimlerini bunların karşısına da Batı müziği notasına karşılık gelen isimleri yazarak bütün perdeleri tespit etmiş ve orkestraya porteyi, notaları ve gamları öğretmiştir (Çerkez, 1995; 38; Dilber ve Karabaşoğlu, 2023: 468; Kösemihal, 1939: 102). 1829 yılında Sultan II. Mahmut'a armağan ettiği Mahmudiye marşını yazan Donizetti bu marşı henüz 3 yıldır yetiştirdiği Muzıka-i Hümayun öğrencilerine icra ettirmiştir. II. Mahmut ölüp, yerine oğlu Abdulmecid geçtiğinde ise Mecidiye Marşı'nı besteleyerek bu eserini de yeni sultan Abdülmecid'e armağan etmiştir. Kendileri de müzisyen olan padişah Abdülmecid ve arkasından gelen padişah Abdülaziz tanzimat ve ıslahat

fermanları ile modernleşme süreci hızla sürdürürken musiki alanında da modernleşme, batılılaşma süreci büyük önem kazanmıştır. Bu iki padişahlık sürecinde; Donizetti Paşa ile Muzika-i Hümayun'un güçlenmiş, ardından gelen Callisto Guatelli Paşa ile gelişim devam etmiş, sarayda batı tarzı konserler (opera, orkestra, bale) artmış, batı tarzı bando öne çıkmış, yeni batılı çalgılar saraya girmeye başlamış ve saray hanedanı tarafından özel dersler alınarak bu çalgılar öğrenilmiş, diğer taraftan Osmanlı'nın geleneksel Türk müzikleri de gelişimini sürdürmeye, önemli müzisyenler (Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Zekai Dede..gibi) yetiştirmeye devam etmiştir (Kösemihal, 1939: 100-102; Uçan, 2005: 51-52). Padişah V. Murad dönemi kısa sürmesi nedeniyle müzik alanına getirdiği yeniliklerden mevcut durumu koruduğu söylenilebilir. Padişah II. Abdülhamid kendisinin de müzisyen olması dolayısıyla Osmanlı'nın müzikteki yenileşme hareketlerine devam etmiştir. Guatelli Paşa ile Muzika-i Hümayun'da yetişen Türk müzisyenlerin sayısı artmış, hem orkestra ve bandolarda çalan icracı hem de öğretmenlik yapacak Türk öğrencilerin yetişmesine de olanak sağlanmıştır. Yıldız Saray Tiyatrosunun kurulması sanata, müziğe getirilen önemli yeniliklerden olmuştur. Padişahlar Mehmed Reşad (V. Mehmed) döneminde ise Osmanlı'nın geleneksel müzikleri ön plana çıkarken mehterhane yeniden canlandırılmıştır. Son dönem Padişahlarından Mehmed Vahdeddin (VI. Mehmet) dönemi cumhuriyetin ilanının hemen öncesindeki döneme denk gelmesi nedeniyle siyasi süreçlerin ön planda olduğu süreçtir. Bu nedenle müzik alanındaki gelişmeler var olan mevcut durumun korunması ile sürdürülmüştür (Akca, 2021: 289; Alimdar, 2016: 86-102; Antep, 2017: 28-36; İrtem, 2018: 247-284).

Pek çok padişahın yönetiminde yüzyıllar süren gelişim ve değişim süreçlerine uyum sağlayan ve ayakta kalan Muzika-i Hümayun, temelleri sağlam bir kuruma dönüşmüştür. Kurumun temel bölümleri; bando, orkestra, fasıl takımı (fasl-ı atik, fasl-ı cedit) ve müezzinandan oluşmaktadır. Bu 4 bölüme zaman içinde ek şubeler açılarak opera ve operet, tiyatro, ortaoyunu, cambaz, karagöz-hokkabaz-kukla gibi şubelerde eklenmiştir. Bu şubelere bir dönem mandolin takımı da ilave edilmiştir (Çerkez, 1995: 59). Osmanlı dönemindeki müzik kültürüne ve Muzika-i Hümayun'a yönelik yapılan araştırmalar gösteriyor ki; Muzika-i Hümayun'un başında uzun yıllar yöneticilik ve şeflik yapan Donizetti Paşa'nın vefaat etmesiyle kurumun başına Yesârîzâde Ferik Ahmed Necib Paşa tayin edilmiştir. Ardından Sultan Abdülaziz'in padişahlık sürecinde Callisto Guatelli Paşa kurumun başına getirilmiştir. Guatelli Paşa'da kurumu uzun yıllar yönetmiş ve İtalya'dan getirdiği eğitimciler ve bandocular ile orkestrayı yeniden düzenlemiştir. II. Abdülhamid'in

padişahlığı döneminde Necip Paşa Muzika-i Hümayun'un yöneticiliğine yeniden getirilmiştir. Guatelli Paşa'nın yaşlanmasıyla bando ile orkestrayı sık sık Mehmet Ali Bey ve İspanyol d'Arenda Paşa yönetmeye başlamıştır. Guatelli Paşa'nın vefaatı üzerine kurumun başına Aranda Paşa getirilmiştir. Aranda Paşa, çalgıları zenginleştirmiştir ve Fransız ekolü bir müzik sistemi uygulamaya başlamış ve repertuvarı da yeniden düzenlemiştir. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte devlet görevlerindeki yabancı uyruklu kişilerin görevlerine son verilince d'Arenda Paşa 1909 yılında ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Bu yeni süreçle birlikte Muzika-i Hümayun'un başına 1908 yılında o sıralarda bandoyu da yöneten flüt virtüözü Mustafa Saffet Bey getirilmiştir. Mustafa Saffet Bey, Muzika-i Hümayun bünyesinde yetişmiş olan ilk Türk yönetici olmuştur. Mustafa Saffet Bey orkestraya Batı tarzı bir düzenleme getirerek ilk senfonik eserleri çaldırtmıştır. 1916 yılına kadar kurumun idareciliğini ve şefliğini sürdürmüştür (Akca, 2021; Çerkez, 1995; Yapalı ve Şeker, 2021).

Amaç ve Önem

Araştırma Mustafa Saffet Atabinen'in Muzika-i Hümayun kurumunu yöneten ilk Türk şef olması dolayısıyla müzikal yolculuğunu, Muzika-i Hümayun'da çalışırken aldığı rütbe terfilerini, layık görülen manevi ödüllerini ve eserlerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu amaca yönelik olarak çalışmada Osmanlı arşivleri belgeleri ile literatürden destek alınmıştır. Edinilen bilgiler doğrultusunda Mustafa Saffet Atabinen'in Muzika-i Hümayun'da aldığı müzik eğitimi, flüt eğitimi için gittiği Paris Konservatuvarı deneyimi ve idarecilik süreci gibi önemli dönüm noktaları Atabinen'in müzikal yaşamı ile Türk müzik kültürüne ve Muzika-i Hümayun kurumuna getirdiği yenilikler dolayısıyla yapılan araştırmanın önemli bir biyografi çalışması olduğu düşünülmektedir.

Problem Durumu

Osmanlı Dönemi'ndeki Batılılaşma hareketleri yalnızca askeri, hukuki, eğitim, şehirleşme, giyim kuşam gibi kültür alanında değil aynı zamanda kültürün bir parçası olan sanatta da kendisini göstermiştir. Sanat alanındaki batılılaşma hareketleri içinde müzik alanı önemli yer tutar. Özellikle Osmanlı Devleti'nin daveti üzerine getirilen yabancı müzisyenler, çalgılar, çalgı icracıları ve örnek alınan kurumsallaşma çabaları dikkat çekici olmuştur. Belirtilen amaçlarla kurulan Muzika-i Hümayun kurumu, Batı müziği ile geleneksel Türk müziğinin bir arada bulunduğu bir yapıya dönüşmüştür. Bu kurumun yöneticiliğine ya da şefliğine uzun süre yabancı müzisyenler

getirilmiştir. Bunlar arasında Donizetti, Guatelli, Manguel, Bizani, D'Arenda gibi değerli müzisyenler yer almaktadır. Ancak 1908 yılında kurumun başına ilk Türk olarak Mustafa Saffet Atabinen getirilmiştir. Flüt virtüözü olarak bilinen Atabinen, aynı zamanda bir başka ilkin de öncüsü olmuştur. Gençlik yıllarında dönemin padişahı tarafından yurt dışına (fransa) müzik ve flüt eğitimi almak üzere gönderilen ilk Türk müzisyen olmuştur. Atabinen'in Muzika-i Hümayun'un başına getirilmesi ile hem işleyiş bakımından hem de kurumun müzik anlayışında köklü değişimler meydana gelmiştir. Muzika-i Hümayun'daki bu önemli değişimlere Atabinen'in yöneticilik ve şeflik yaptığı süreçteki katkılarının müzik tarihinde yerini alması nedeniyle bu çalışmada M.Saffet Atabinen'in müzikal yaşamı biyografik olarak incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken de müzik tarihine ışık tutan kayıtların yer aldığı Osmanlı arşivlerinden faydalanılmıştır.

Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi; Osmanlı arşiv belgeleri ışığında flütist Mustafa Saffet Atabinen'in müzikal yaşamı biyografik bir perspektifle nasıl gerçekleşmiştir?

Alt Problemler

-M. Saffet Atabinen'in müzikal yolculuk süreci nasıl gerçekleşmiştir?

-M.Saffet Atabinen'in Muzika-i Hümayun'da aldığı rütbe terfileri nelerdir?

-M.Saffet Atabinen'in Aldığı Manevi Ödüller nelerdir?

-M.Saffet Atabinen'in Eserleri nelerdir?

YÖNTEM

Çalışma, nitel araştırma türünde yapılmıştır. Nitel araştırmalar, konuya yönelik anlama ve yorumlamaya dayalı betimsel bir bakış açısı sunar. Bu nedenle çalışmada Osmanlı Dönemi'nde yaşamış, Türk müzik tarihine iz bırakmış M.Saffet Atabinen'in müzikal yaşam süreci nitel yöntemlerle anlama ve yorumlamaya çalışılmıştır. Biyografi analizi deseni kullanılarak Atabinen'in müzikal yaşamı detaylı şekilde ele alınmıştır. Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği kullanılarak ölçütler belirlenmiş ve bu doğrultuda Atabinen'e yönelik Osmanlı arşivleri taranmıştır. Araştırma süreçleri ve veri analizleri nitel araştırma prensiplerine uygun şekilde takip edilmiştir. Dokümanlar üzerinden yürütülen araştırma süreci betimsel şekilde bulgular kısmında açıklanmıştır. Aşağıda bu belirtilen aşamalar detaylarıyla açıklayıcı bir şekilde sunulmuştur.

Araştırma Deseni

Bu çalışmada, Türk müzik tarihinin önemli bir dönemine damga vuran, ilk kez yurt dışına flüt eğitimi ve müzik eğitimi alması için gönderilen ve Muzika-i Hümayun kurumunun ilk Türk yöneticisi olan aynı zamanda orkestra ve bando şefliği yapan, flüt virtüözü M. Saffet Atabinen'in müzikal kimliği ve Muzika-i Hümayun'da hem icracı hem de yönetici olarak katkıları biyografi analizi deseni kullanılarak incelenmiştir.

Biyografik bir araştırma, anlatı araştırmalarının bir türü olarak görülmektedir (Creswell, 2016: 73; Merriam, 2015: 31). Biyografi analizi, bireylerin kişisel deneyimlerini, belgeler, dokümanlar ve kayıtlar aracılığıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır. Denizin'in (1989) ifadesiyle biyografi çalışması bir bireyin yaşam hikayesi arşiv dokümanları ve kayıtlar kullanılarak yaşayan kişi dışında başka bir kimse tarafından yazılır" (Akt. Kasapoğlu, 2013: 1). Bu bağlamda, M. Saffet Atabinen'in müzik alanındaki çalışmaları, eserleri detaylı bir şekilde ele alınmış, tarihsel belgeler, dokümanlar ve arşiv kaynakları kullanılarak ortaya konulmuştur.

Araştırmanın Örneklemi

Çalışmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği kullanılmıştır. Ölçüt örnekleme, araştırmaya başlamadan önce araştırmacı tarafından belirlenen belli ölçütleri karşılayan durumları kapsar. Araştırmacı tarafından oluşturulan ölçütler çalışmanın derinlemesine inceleme yapılmasını sağlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2021: 112). Araştırmacı tarafından önceden belirlenen dahil etme ve dışlama kriterleri belirlenir. Çalışmada belirlenen ölçütler sırasıyla şu şeklide sıralanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde Muzika-i Hümayun'da yetişmiş olması, flüt enstrümanını çalıyor olması bu enstrümanda virtüözite seviyesinde olması, eserlerinin bulunması, ödüller almış olması çalışma için temel kriterleri oluşturmaktadır. Bir diğer önemli ölçüt müzikal kimliğe ilişkin verilerin Osmanlı arşivlerindeki belgelerle desteklenebiliyor olmasıdır. Bu ölçütler bir alan uzamanı ile görüşülerek ortak noktalarda buluşulmuştur.

Bu ölçütler doğrultusunda Osmanlı Döneminde yaşamış flüt virtüözü M. Saffet Atabinen'in müzik alanındaki katkıları araştırma verilerini kısıtlamamış, derinlemesine veriye ulaşmayı sağlamıştır. Biyografi analizi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Araştırma Süreçleri

Bu çalışma için öncelikle ilgili literatür taranmış ve konuya ilişkin kaynaklar toplanmıştır. Toplanan veriler arasında akademik çalışmalar olan makaleler ile tez çalışmaları, ansiklopedik kaynaklar, biyografik kitaplar, fotoğraflar, Osmanlı arşivlerinden elde edilen belgeler ve M. Saffet Atabinen'in kendi ifadeleri bulunmaktadır. Atabinen'in ifadelerine; hem Osmanlı arşivlerindeki belgelerin çevirilerinden hem de Atabinen'in yazmış olduğu "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki" adlı solfej kitabının çevirilerinden ulaşılmıştır. Çalışmada elde edilen tüm veriler Osmanlıca bilgisi olan iki müzikolog ve iki tarih bölümü öğretim üyesinden oluşan uzman görüşlerine başvurularak teyit edilmiş, bu sayede çalışmanın güçlü bir akademik temele (geçerlik- güvenirlik) dayanması sağlanmıştır. Tüm araştırma süreci boyunca sorumlu yazar çizilen çalışma programına göre tüm sorumluluklarını yerine getirerek çalışmıştır.

Verilerin Analizi

Biyografi analizine dayalı olarak gerçekleştirilen bu çalışmada, betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Betimsel analiz, toplanan verilerin sistematik bir şekilde düzenlenmesi ve yorumlanmasını amaçlayan bir yöntemdir. Betimsel analiz ile araştırma için toplanan verilerin araştırma problemine ilişkin neleri söylediğini ya da hangi sonuçları ortaya koyduğunu ön plana çıkarmak önemlidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 224). Bu kapsamda, M. Saffet Atabinen'in müzikal yaşamı içindeki müzik eğitimi süreci, yöneticilik süreci, aldığı rütbeler ile ödülleri ve eserleri betimsel bir biçimde incelenerek sunulmuştur.

BULGULAR

M. Saffet Atabinen'in Müzikal Yolculuğu

Saffet Bey, padişah Abdülmecid döneminde dünyaya gelmiş ardından padişah Abdülaziz döneminde ilk gençlik yıllarını yaşamış olan Şemsi Tebrizi ve Eğri fatihi Şemsi Sivasi ahfadından ve Tosya danişmentlerinden hâkim Atabinenoğlu Ali Rıza Bey'in oğludur. II. Abdülhamid döneminde, 1858 Mayıs'ında İstanbul'da Tophane Akarsu sokağında Abdülmecid'in Hademe-i Şahane miralayı olan büyük babası Hacı İbrahim Bey'in konağında dünyaya gelmiştir (Gazimihal, 1955: 117; Oransay, 1965: 11; Özasker, 1997: 21). Literatürde ismi Safvet, Mustafa Saffet,

M.Saffet, Saffet gibi farklı şekillerde geçmektedir[2]. 1831 yılında kurulan Musika-i Hümayun'a 1863-1864 yıllarında yani 5-6 yaşlarında iken girmiş ve burada flüt eğitimi almıştır (Antep, 2017: 37; Öztuna, 1969: 77). Padişah Abdülaziz döneminde 1865 yılında Hacı İbrahim Paşa Muzika kumandanlığı görevine getirilmiştir. Abdülaziz'in Avrupa seyahatine çıktığı 1867 yılında halen Muzika kumandanlığı görevini sürdürmekte olan Hacı İbrahim Paşa (Liva) döneminde Muzika-i Hümayun'a yazılan küçük Saffet, Hacı İbrahim Paşa tarafından hep çalışkanlığı ile bilinir onun tarafından çok takdir ve teşvik edilmiştir (Gazimihal, 1955: 77). Saffet Bey Muzika-ı Hümayun'a seçildiği dönemde kurumda önce Guatelli Paşa'nın öğrencisi olmuştur. Kurumda yer alan flütçüler Yüzbaşı Haşim Bey ile Osman Efendi dir. Osman Efendi Atabinen'e bir süre flüt dersi verdi ise de bu eğitim yeterli görülmemiş ve İtalyan flüt sanatçısı Alberto Roberti'nin yardımına başvurulmuştur. O dönemde küçük Saffet, flütçü Haydar ve pazı Osmanağa musikiye oldukça meraklı musikarcılar olduğu için orkestra şefi Guatelli'nin yardımcıları olmuşlardır. Böylelikle Atabinen çalışkanlığı ile kısa zamanda kendisini herkese fark ettirmiştir, flütü çok sevdiği için metotlar getirtilmiş sürekli çalışmış ve iyi bir flüt literatürüne sahip olmuştur. 12 yaşındayken orkestrada rahle tutmaya başlamış, yaşı mevcut rahlelere ulaşamadığı için şef Guatelli ona özel bir sehpa yaptırmıştır. Abdülhamid tahta geçtiğinde ise henüz 18 yaşındayken Muzika-i Hümayun orkestrasının birinci flütçülüğünü yapmıştır (Gazimihal, 1955: 79). Guatelli döneminin aktif ve verimli geçmesinde Avrupa'dan getirilen müzisyenler ve öğretmenlerin bandoda özverili çalışmaları, yetenekli Türk gençlerini teşvik etmeleri de etken olmuştur. Bu Avrupalı müzisyenlerden biri olan İspanyol D'Arenda (Arenda/Aranda), Muzika-i Hümayun'da pek çok öğrenci yetiştirmiş, bilgili mütevazi ve yol gösterici yönleri sayesinde genç müzisyenlerin ufkunu açmış yardım etmiş ve padişaha tanıtmak gibi önemli bir misyon üstlenmiştir. D'Arenda döneminde yeni nesil Türk muzikacılar yetişmeye başlamıştır. Üstün bir çalışkanlıkla tam ustalık seviyesine ulaşabilmiş müzisyenler yetişmiştir. Bunlar arasında flüt çalgısında ustalık seviyesinde Saffet, Şevket, Arnavut Ali Rıza Beyler yetişmiştir. Böylece 6 tane mi bemol flüt, 3 tane re flüt (pikolo) orkestradaki yerini almıştır (Gazimihal, 1955: 93; Çerkez, 1995: 58). Guatelli Paşa döneminde tanınmış flüt sanatçılarından Miliyaço Efendi, Sol Kolağası (İtalyan) ve Vensan

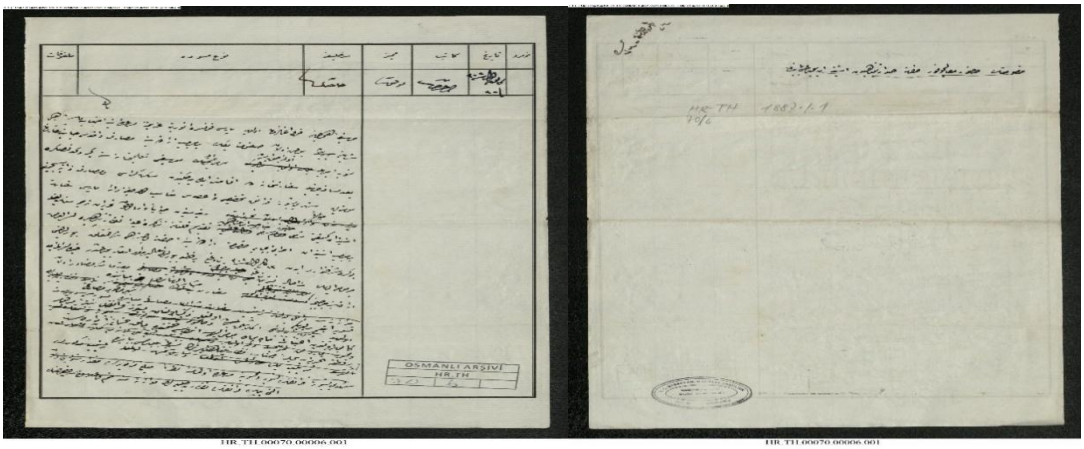
[2] Atabinen'in ismi kaynaklarda geçtiği şekliyle verilmiştir o nedenle çalışma içinde Atabinen'in isminin farklı yazım şekilleri görülmektedir. Araştırmacı ise, Mustafa Saffet Atabinen, M.Saffet Atabinen ya da Atabinen şeklinde kullanmıştır.

(Fransız), Çelentano Efendi (Piccolocu)'de çalgıda ustalaşma konusunda katkıları olan müzisyenlerdendir (Ergüder ve Yılmaz, 2014: 4).

Fotoğraf 1. Mustafa Saffet Atabinen (Antep,2017:38; Gazimihal, 1955: 119).

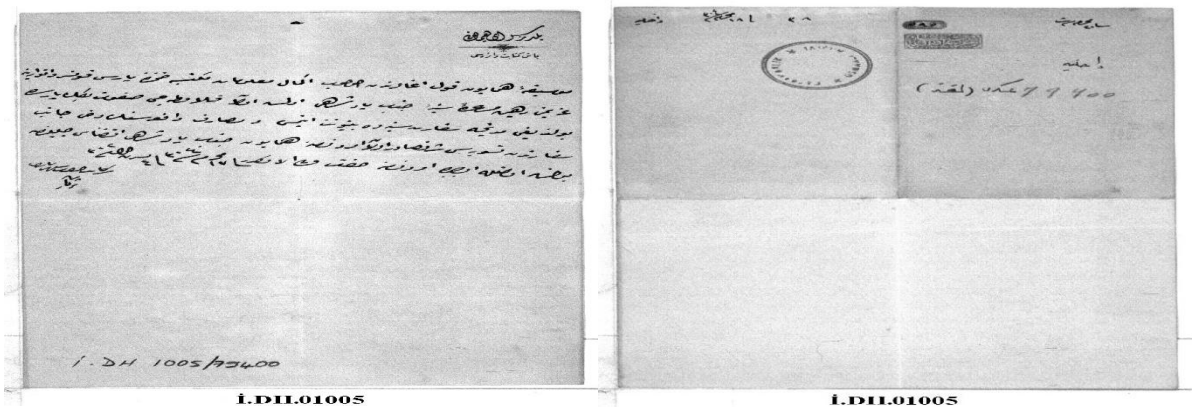
D'Arenda, Saffet (Atabinen) ve Zeki (Üngör) gibi gençler başta olmak üzere Muzika-i Hümayun'un genç kadrosunu etkilemiştir (Antep, 2017: 36). Saffet Atabinen'in çok başarılı olduğu hemen anlaşılmış ve padişah II.Abdülhamid döneminde 1886 da 28 yaşında Muzika-i Hümayun sol kolağası yani kıdemli yüzbaşı rütbesiyle Paris Konservatuvarı'na gönderilmiştir (Oransay, 1965: 11; Özasker, 1997: 21; Öztuna, 1969: 77). Atabinen'in Paris'e gönderilme sürecini Yönetken (1927) "Kolağası Mustafa Saffet'in çalışkanlığı ve ecnebi muhitlerde (Beyoğlunun ecnebi aileleri arasında) flütüyle artistliğini tanıtması padişahça takdir edildiğinden, ikmali tahsil için 'bâ iradei seniyye' Paris'e gönderildi" şeklinde açıklamıştır (Akt. Gazimihal, 1955: 118). II.Abdülhamid'in 33 yıllık saltanatı sürecinde Muzika-i Hümayun kurumundan bir tek Saffet Atabinen yurtdışına eğitim almak için gönderilmiştir. Atabinen'in Paris'e gönderilmesinde D'Arenda'nın da katkıları büyüktür (Antep, 2017: 35; Karaağaç, 2013: 108). Atabinen ile birlikte kemancı Vondra Bey de müzik eğitimi için Paris'e gönderilmiştir. Atabinen'in Paris'e müzik eğitimi amaçlı Osmanlı Devleti tarafından gönderilmesine ilişkin ve gönderildikten sonraki sürece yönelik Osmanlı arşivlerinden elde edilen resmi yazışmalar incelenmiştir. Bu yazışmalardan elde edilen bilgilere göre Saffet Bey'in Paris'te bulunduğu süre içinde gerçekleşecek masraflarının elçilikten karşılanması gerektiği hakkındaki padişahlık emri 7 Teşrinievvel 1302 (7 Ekim 1886) tarihli ve Sadrazamlık yazıları ile Paris Büyükelçiliğine gerekli emirler verilmişti (bkz. H-23-03-1304 tarihli, İ..HR.. 304 – 19308 yer bilgili belge). Bir başka belgede ise Atabinen'in, Paris'e musiki talimatnamesine göre gönderilmekte olduğu masraflarının padişahlık emriyle bakanlık tarafından

karşılanacağı, musiki yönetmeliğince Paris'te kalacağı için Paris büyükelçiliği konağında uzun süre kalamayacağı o nedenle bir mesken kirası ve kişisel ihtiyaçları için aylık 500 frank ödenek ayrılması gerektiği Paris büyükelçiliği tarafından gönderilen yazıda belirtilmiştir. Bu talebin karşılanması için Osmanlı Devleti 25 Aralık 1886 tarihli emir çıkarmıştır. Bu yazışmalar sonucunda Bank-ı Osmaniye'ye bilgi verilerek Safvet Bey'e her ay gönderilmek üzere 500 frank maaş ödenmesinin uygunluğuna karar verilmiştir.



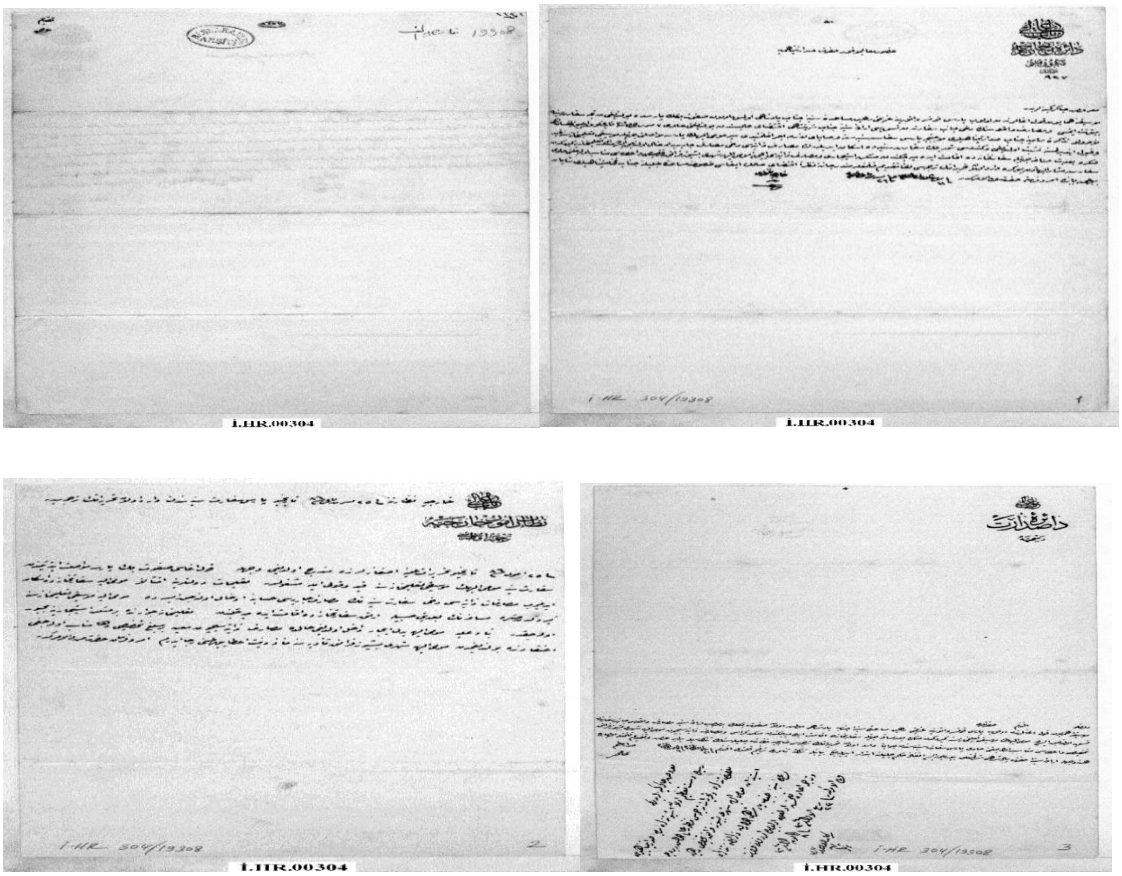
Görsel 1. Osmanlı Arşivleri, tarih: M-01-01-1887, yer bilgisi: HR.TH.. 70 – 6.

Osmanlı arşivlerinden elde edilen bir başka belge 16 Ekim 1886 tarihli olup Saray Musiki Takımı kıdemli yüzbaşılarından filavtacı Saffet Bey'in müzik bilgisini tamamlaması adına Paris'e gönderilmesi için Padişah buyruğunun çıkarılıyor olduğu ve Paris'te bulunduğu müddetçe de büyükelçilikte kalması yönünde isteğin belirtildiği Padişahlık Yıldız Sarayı Başkatiplik Dairesi'nden çıkarılan yazı mevcuttur.



Görsel 2. Osmanlı Arşivleri, tarih: H-17-01-1304, yer bilgisi: İ..DH.. 1005 – 79400.

Osmanlı arşivlerinden elde edilen belgeye göre; Paris'e giden Saffet Bey'in musiki eğitim alacağı yere giderek kaydının yapıldığı ve kendisinin şimdilik elçilikte kalmasının sağlandığı, kişisel masrafları da genel giderlerine eklenerek masrafı nedeniyle elçilikte ikamet edemeyeceğinden mesken kiralanması ve kişisel masrafları için anılan kişiye aylık 500 frank ayrılması ve ödenmesinin uygun olacağı hakkında büyükelçilikten yazı gönderilmiştir. Bu fransızca metin tercüme edilerek eke eklenerek belirtilen isteklerin yerine getirilmesi için 11 Rabülevvel 1304/8 Aralık 1886 tarihinde sadrazamlık izni ile onaya sunulması yönünde bir dilekçe yazılmıştır. Bu durumu açıklayan belge aşağıda verilmiştir.



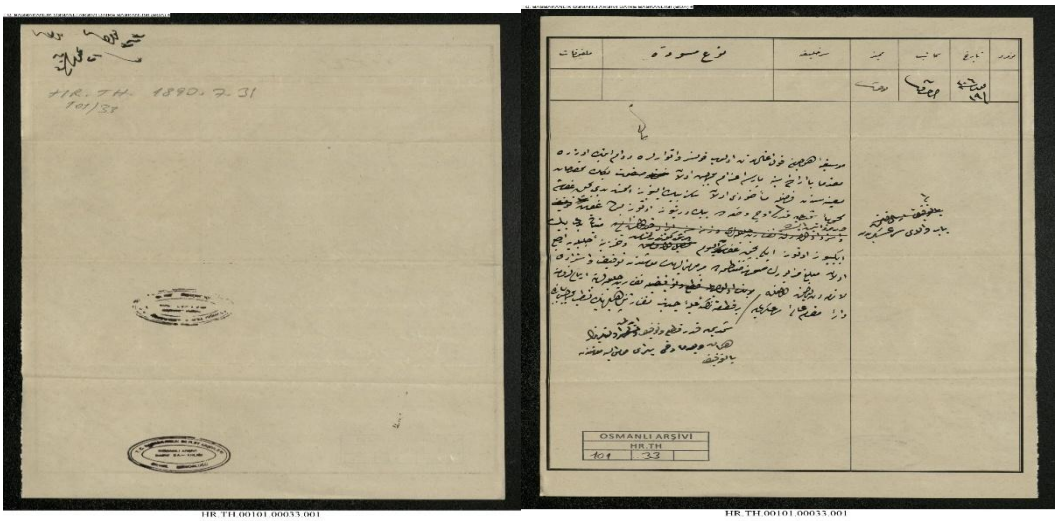
Görsel 3. Osmanlı arşivleri, tarih: H-23-03-1304, yer bilgisi: İ..HR.. 304 – 19308.

Atabinen, Paris'te 1 yıl kalmıştır. 1887 yılında padişah Abdülhamid tarafından ülkeye geri çağırılmıştır. Kıdemli yüzbaşı olarak Paris'e giden Saffet Bey'in Paris'te kaldığı bir yıllık sürede flüt performansını dünyaca ünlü virtüöz ve eğitmen J. Henry Altes'e dinletmiş ve bir rivayete göre çalgısında çok iyi olması nedeniyle ders almaya ihtiyacı bulunmadığı kendisine iletilmiştir. Konservatuvarda Teodor Dubois'den armoni ve bestecilik (solfej-teori-kompozisyon) dersleri

almıştır. Bu dersler kendisinin bestecilik ve düzenleme yönünü geliştirmiştir (Antep, 2017: 38-42; Gazimihal, 1955: 114-115; Kosal, 2001: 107). Paris'te geçirilen bir yılın sonunda çağırılma nedeni Yönetken (1927: 118)'e göre, Saffet Atabinen Paris'te uzun seneler kalmak istemiş fakat aynı yıl Paris'te öğrenim gören kemanist Vondra Bey'in konservatuvarı başarılı şekilde tamamlayarak İstanbul'a dönmek istemesi Saffet Bey'i de dönemin padişahı Abdülhamid'e hatırlatmıştır. Ayrıca padişahın, gönderdiği bu müzisyenlerin sürgündeki politikacılardan etkilenmelerinden endişelenmesi nedeniyle de her iki müzisyenin de Paris'ten İstanbul'a dönüşleri 1887 yılında sağlanmıştır (Gazimihal, 1955: 92) Bazı kaynaklar Saffet Bey'in Paris'e gidişini 1887 yılı olarak İstanbul'a dönüşünü de 1888 yılı olarak vermiştir (Özasker, 1997: 21).

Halil Bedii Yönetken Hayat Mecmuası 1927, sayı 14'deki yazısında Saffet Bey'in Paris'te kaldığı 1 yıl boyunca devamlı konserlere gittiği böylelikle Fransız sanatına, edebiyatına, müzik anlayışına vakıf olduğu, kulak kültürünü olgunlaştırdığı belirtilmiştir. Ülkeye geri döndükten sonra da müzik anlayışı ve görüşlerine Paris'de gördüğü eğitimin ve müzik kültürünün etkilerinin yansıdığı anlaşılmaktadır (Akt. Gazimihal, 1955: 118). Atabinen, Paris'ten döndükten sonra Reber-Dubois'in 1862 yılında yayımladığı armoni kitabını Türkçeye çevirmiş ancak bastırtamamıştır (Gazimihal, 1955: 114-115).

Dönemin en büyük flüt virtüözü olan Atabinen, Paris'ten İstanbul'a döndükten sonra 1887 yılında 29 yaşındayken binbaşılığa terfi etmiştir (Oransay, 1965: 11; Öztuna, 1969: 77). Oransay ve Öztuna'nın binbaşılığa terfiye yönelik vermiş oldukları 1887 tarihi Osmanlı arşivlerinden elde edilen İ.DH. 985 - 77763 yer bilgisi olan belge üzerindeki tarihle eşlemediği görülmüştür. Belgeye göre 10 Recep 1303/ 14 Nisan 1886 yılında Safvet Bey binbaşılık terfiini almıştır. İstanbul'a döndükten sonra da tekrar Paris'e konser vermek için gitmiştir. Bu durumu belgeleyen kanıtlardan birisi yine Osmanlı arşivlerindeki 31 Temmuz 1890 tarihli belgedeki yazışmalardan anlaşılmaktadır. Belge özetlenecek olursa Paris'e konserler vermek üzere giden Saffet Bey'e ödenen fazla paranın maaşından kesilmesi hakkında yapılan bir yazışmadır.



Görsel 4. Osmanlı arşivleri, tarih: M-31-07-1890, yer bilgisi: HR.TH. 101 – 33.

Saffet Bey, meşrutiyetin ilanına kadar flüt çalıcılığı üst seviyede olduğu için muzikada yer almayarak yalnızca sarayın opera temsillerinde flüt çalmıştır. Bunun dışında nazariyat dersleri vermek için ders açtırmıştır ve bu dönemde ilk solfej kitabını yayınlatmıştır (Gazimihal, 1955: 118). Bu solfej kitabının adı kitabı olan "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki"dir.

İkinci meşrutiyetin ilanına kadarki süreçte Muzika-i Hümayun'da çok sayıda şef görev yapmıştır. Bunların içerisinde Manguel, Donizetti, Guatelli, Bizani, D'Arenda gibi değerli müzisyenler Muzikai Hümayun'unda iz bırakmış şefler arasındadır (İrtem, 2018: 242-243). 1908'de Meşrutiyetin ilanı ile birlikte yabancı müzisyenler ülkelerine gönderilmiş ardından aynı yıl Saffet Atabinen hem kurumun ve hem de orkestranın başına geçen ilk Türk şef ünvanını almıştır. Bay Zati (Arca) de kaymakam olarak Saffet Bey'e yardımcılık görevine seçilmiştir (Gazimihal, 1955; Akt. Özasker, 1997:19; Öztuna, 1969: 77). Kosal'a göre (2001) flütist Miralay Safvet Atabinen, Beethoven senfonileri gibi büyük eserleri idare eden ilk Türk orkestra şefidir (s.107). Saffet Bey, idaresindeki Musika-i Hümayun'a yenilikler getirme, eksiklikleri giderme, yeni düzenlemeler ve iyileştirmeler yapmak amacıyla idarecilik görevini üstlenmiştir. O dönemde Muzika-i Hümayun bando, orkestra ve fasıl heyetinden oluşmaktadır. Saffet Bey, saray orkestrasına ilk kez büyük senfonik yapıtlar çaldırtmıştır (Paçacı, 1999: 71). Dolayısıyla senfonik bir orkestra ortaya çıkarmıştır. Saffet Atabinen'in Dolmabahçe'deki konseri ilk senfonik eserleri çaldırttığı görevi olmuştur. Fotograf 2'de bu konser gününe ait bir fotoğraf yer almaktadır. Atabinen, o dönemi Hayat Dergisi'ne (1927: 105) verdiği röportajda şöyle dile getirmiştir; "Paskul'ın Beyoğlu'ndaki orkestrası bizde esaslı musiki terbiyesi veren kuvvetli bir takımdı. Sultan Hamid zamanında saray

dışındaki sanatçılarla da kuvvetlendirerek sarayda bir orkestra teşkil ettim. İlk şefliğim buradadır. Bizde klasikleri en önce bu orkestra çaldı. Beethoven senfonileri çaldık" (Akt. Özasker, 1997: 21). Saffet Bey önderliğinde Saray Orkestrası o zamana kadar Osmanlı'da bilinmeyen senfonik müziklerle ilk kez tanışmıştır. Oransay (1965: 11), Saffet Atabinen'i ilk kez yaylı çalgılar ile bandonun üflemelerini bir araya getirerek 70 kişilik bir orkestra oluşturularak ilk senfoni orkestrasını kurup klasik dağarın temellini atan kişi olarak tanımlar. Bu orkestra ile ilk olarak Beethoven'in yedinci senfonisini ele almıştır. Orkestranın çalıştığı bilinen eserler Haydn'ın 'askeri senfoni'si, Massenet'in 'scenes pittoresques'i, Berlioz'un 'fantastik senfoni'sidir. Zeki (Üngör) Bey de aynı orkestra eşliğinde Mendelssohn'un 'keman konçertosu'nu seslendirmiştir. Verilen bu konserlere yönelik konser programları da mevcuttur (Akca, 2021; 297; Çerkez, 1995: 66; Gazimihal, 1955: 132-136). Saffet Bey, sarayın bando ve orkestrasıyla halk konserleri vermeye başlamıştır.

Fotoğraf 2. Saffet B.ey'in idaresindeki ilk Dolmabahçe konseri (Gazimihal, 1955:121).

Gazimihal'in (1955) görüşüyle birlikte Atabinen yönetimindeki bu dönemle birlikte hem idare de yabancı uyruklu müzisyenler yerini zamanla Türk müzisyenlere bırakmış hem de İtalyan operası odaklı potpuri tarzı müzik yerini büyük ve önemli senfonik eserlere bırakmaya başlamıştır. Saray orkestrası konser repertuvarına yukarıda bahsi geçen eserler ilk aşamada girmiştir.

Saffet Bey dönemindeki musikiyi kendi düşünceleriyle değerlendirdiği cümlelerini Gazimihal (1955) şu şekilde aktarmıştır:

> "musiki evrensel bir dildir. Sürekli çalışmak gerekir. Daha önce Muzika-i Hümayun'a getirilen musiki öğretmenlerinden hiçbir fayda görülmemiştir. Örneğin flüt branşında getirilen öğretmenlerin

> daha flütün pozisyonlarını bile bilmedikleri görülmüştür. Bu işi doğru organize edecek, musiki ilmini iyi bilenlerden oluşan öğretmenler Muzika-i Hümayun da olmalıdır. Bunun dışında musiki de başarıyı sağlayabilmek için batı konservatuvar müfredatları (tüzükleri, yönetmelikleri) göz önünde tutulmalı ona göre hareket edilmelidir veyahutta bir göz atılması bile bu meslekte nasıl bir enerji ve inançla çalışılırsa gaye ulaşabileceğine dair yeterli bir fikir edinmeyi sağlayacaktır" (s. 115).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere Saffet Atabinen, Fransız ekolünü yakından incelemiş iki ülkenin musiki anlayışı arasındaki farkları tespit etmiş olup kendi memleketinin musikisini de evrensel boyutlara taşıyabilmek için istekli ve bu konuda büyük bir gayret içerisinde olduğunu göstermiştir.

Atabinen kendi idaresi sürecinden önce Muzika-i Hümayun'da öğrencilerin İtalyan ekolü ile her acemi (öğrenci) bir ustanın (öğretmenin) önderliğinde çalıştırılır bu eğitimin sonunda da o öğrenciler orkestra ve bandoya alınırken Saffet Bey döneminde ise kendisinin de Paris'te eğitim alması nedeniyle Muzika-i Hümayun'da Fransız ekolüne mensup öğretmenler ile çalışmış, Fransız ekolü ile yazılmış solfej ve armoni kitapları ile eğitim verilmiştir (Akca, 2021; Gazimihal, 1955: 115).

Meşrutiyetin ilanıyla 1908'de uygulanan "rütbelerin tasfiyesi" kanunu sırasında muzikalılardan Mustafa Saffet Bey yaş sınırlamasına denk gelmeyerek miralay olarak kalmıştır. Fakat Saffet Bey'in bünyesinde bulunan muzikacıların rütbelerinde değişiklikler olunca dağıtılmış ve 300 kişilik mevcut 120 kişiye düşmüştür. Bu durumu terfi için yeniden yıllarca beklemeden her yıl düzenlenen imtihanlara müzisyenler girerek başarı gösterdiği takdirde terfi edilmelerine yönelik düzenleme getirilmiştir (Çerkez, 1995; Gazimihal, 1955: 112-113).

Saffet Bey'in yurtdışında yaşadığı süre içindeki deneyimleri ve gözlemlerine dayalı olarak Muzika-i Hümayun kurumuna, orkestraya, bandoya gerek eserlerle, nota arşivleri ile gerekse yetenekli müzisyenlerin, eğitimcilerin yetiştirilmesi yönüyle büyük katkısı olurken aynı zamanda kuruma düzen, disiplin ve biçim olarak da yenilikler getirmiştir. Örneğin dış görünüş bakımında eskiden ceket düğmeleri iliklenmesine çok önem verilmezken Saffet Bey bu biçimsiz görünüşü belli bir disipline bağlamıştır, uzun sakal modası bırakılıp sakallar tıraş ettirilmiştir. Böylece tüm takım yeni bir düzen, tertip içine sokulmuştur (Gazimihal, 1955: 113 ve 120).

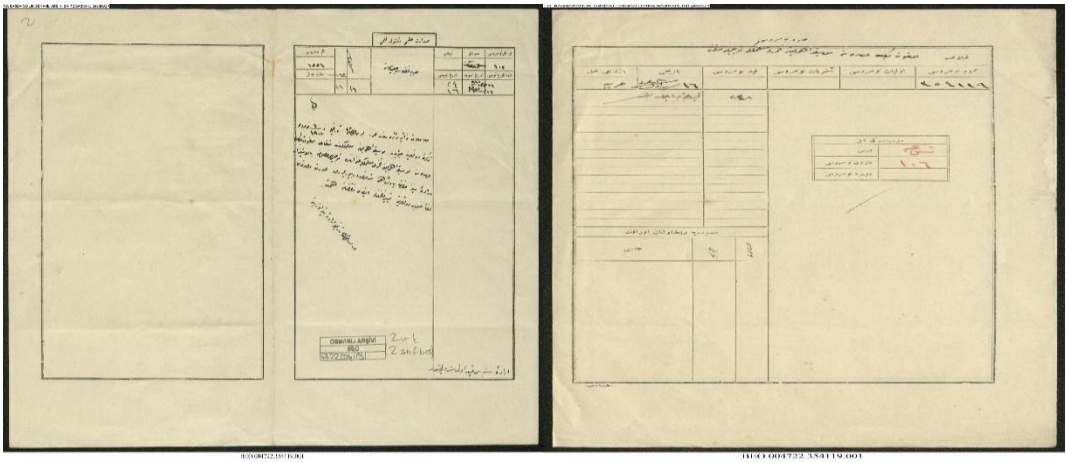
Saffet Atabinen Paris'ten döndükten sonraki hizmet yıllarında Muzika-i Hümayun'u Paris'te eğitim aldığı konservatuvarı örnek alarak onun gibi bir konservatuvara dönüştürmeyi çok istemiştir (Gazimihal, 1955: 115). Saffet Bey'in kadrosunda bulunan kendisinin önderliğinde yetişen ilk küçük yaştaki öğrenciler (Sezai ve Seyfeddin Asal Kardeşler, İhsan Servet Künçer, Halil Onayman, Necip Aşkın, Kadri Özyaman..gibi) düzenli, disiplinli bir musiki eğitimi almışlardır. Atabinen'in

önderliğinde aynı zamanda flütist Nazım Bey ile bona, M.Hege ile piyano, kemancı Mustafa Hurşit Bey ile musiki nazariyatı, Manas ile armoni ve müzik imlası, Lange ile musiki tarihi çalışmışlardır. Aynı zamanda Ali Rıza Bey'den de Fransızca dersleri almışlardır. Bu programla yetişen adı geçen öğrenciler sonraki dönemlerdeki müzik kurumlarının tanınmış eğitimcileri, sanatçıları olmuşlardır (Çerkez, 1995: 65; Gazimihal, 1955: 116).

Yabancı orkestraların Osmanlı'da verdiği konserlere karşılık "Kızıl haç" teşkilatı yararına 1917 yılında Orta Asya şehirlerinde Muzika-i Hümayun orkestrasının bir konser gezisine çıkmasına dönemin başbakanı (sadrazam) Talat Paşa ile ittihat ve terakki hükümeti karar vermiştir. Bu konser turnesi için Saffet Bey, orkestranın henüz gelişim aşamasında olduğunu bu nedenle yaylı sazlarda yabancı müzisyenlerden takviye almak şartıyla bu turneye çıkılıp başarı gösterebileceklerini onun dışında orkestranın bu turneye çıkamayacağını belirtmesi üzerine orkestra üyelerinden itirazlar gelmiştir. O dönemde Saffet Bey'in yardımcılığını yapan Zeki Bey, orkestradaki diğer arkadaşları ile birlikte karşıt görüşleri bildirmiş ve yeni bir tartışma konusu ortaya çıkmıştır. Saffet Bey'den sonraki dönemdeki muzika kumandanı olan İdareci kumandan Erkanıharp miralayı Salih Bey de bu konuda Zeki Bey ve arkadaşlarının tarafını tutmuştur. Neticede bu turne Salih Bey'in desteği ile Zeki Bey ve arkadaşları tarafından gerçekleştirilmiştir. Yaşanan bu olaydan sonra emekli olduğu halde orkestra şefi olarak çalışmaya devam eden Saffet Bey'in şeflikten de ayrılmayı istemesine neden olmuştur. Muzika'nın şefliğine kıdemi nedeniyle Zati Arca Bey, onun yardımcısı (muavini) olarak Zeki Üngör Bey orkestranın idaresini ele almışlardır (Çerkez, 1995; 66-67; Gazimihal, 1955: 138). Atabinen'i sevdiği görevden ayrılmayı istemesine iten bir diğer konu da şudur: Salih Bey'in Muzikacılar için getirdiği bir uygulama Saffet Atabinen'in emekliliğini istemesine neden olmuştur. Salih Bey, muzikacıların resmî törenlerdeki askeri usullerden olan yürüyüş ve selam verme şekillerini beğenmemesi üzerine elli yaşın üstündeki kişileri dahi on ay sürecek mangalar halindeki eğitime aldırmak istemiştir. Bu duruma kırılan Saffet Bey, sekiz yıl şeflik hizmetinde (1908-1916) ve yarım asır meslek hayatı geçirdikten sonra, sultan V.Mehmed Reşad'dan emekliliğini istemek zorunda kalmıştır (Gazimihal, 1955: 127).

Saffet Atabinen'den sonraki devre ikinci devre olarak ifade edilmektedir ve ikinci devrede Atabinen'in yerine Zati Bey orkestra şefi, Zeki Bey yardımcısı (muavini) olmuşlardır. Zati Bey kısa süre sonra emekliye ayrılmıştır. Onun yerine orkestra şefi Zeki Üngör Bey olmuştur. Önceki dönem devlet görevlilerinin Saffet Bey'e yaptıkları hataları tamir etmek amacıyla dönemin

sadrazamı Ahmet Tevfik Paşa tarafından Saffet Bey'in yeniden iş başına getirilmesi için resmi gazetede "Muzika-i Hümayun öğretmenliğinden emeklisi yukarıda kimliği yazılmış bulunan Ali Bektaş oğlu Saffet Bey'in sorumluluğunda Muzika-i Hümayun fahri öğretmenliği ünvanının verilmesi uygun görülmüştür" şeklinde bir yazı yayınlanmıştır. Aynı yazı Osmanlı arşivlerinde 24 Safer 1341/16 Ekim 1922 tarihli belge olarak da kayda geçmiştir.



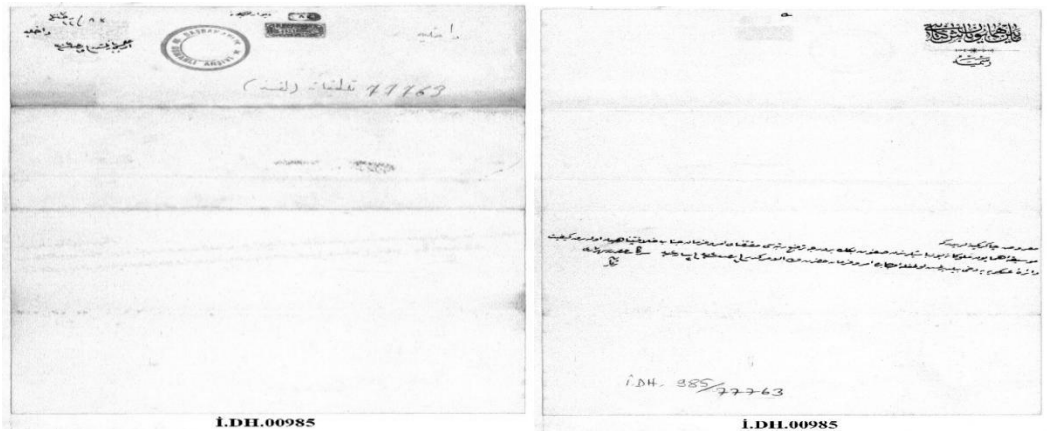
Görsel 5. Osmanlı arşivleri, tarih: H-24-02-1341, yer bi.lgisi: BEO 4722 – 354119.

Bu yazıya karşılık Saffet Bey tekrar beklenilen göreve başlamamış ve yerini gençlere bırakmıştır (Gazimihal, 1955: 127).

M.Saffet Atabinen'in Muzika-i Hümayun'da Aldığı Rütbe Terfileri

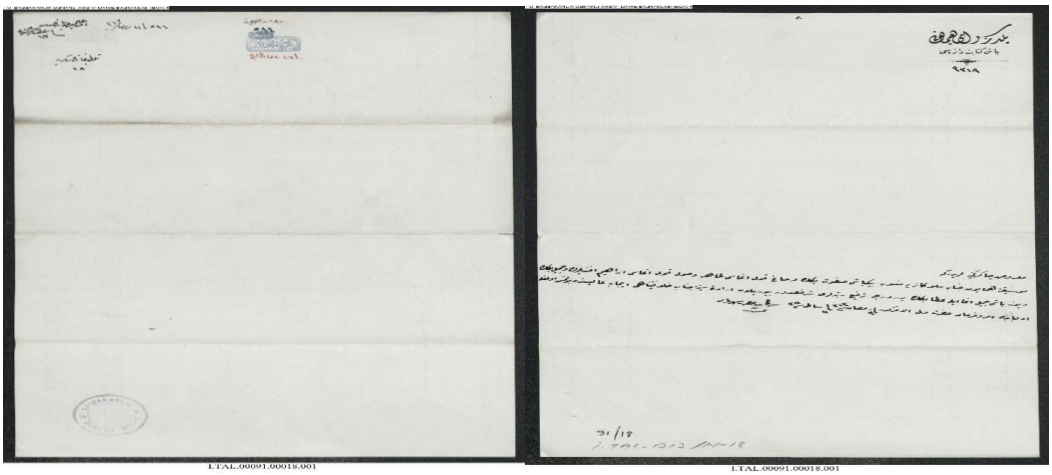
Osmanlı Devleti'ndeki rütbeler, dereceler ve terfiler gibi kavramlar padişahların ve dönemin getirdiği yapının sonucunda zamanla farklılık göstermiştir. Muzika-i Hümayun'daki rütbeler ordudan alınan derece yapısı, unvanlar ve kariyer sistemi gibi unsurlar üzerine kurulmuştur. 19 yüzyılın sonlarına doğru bu unsurların bir kısmından vazgeçilerek farklı yapı önerileri geliştirilmiştir. Muzika-i Hümayun 'da rütbelerde terfilerin belli kuralları bulunmaktadır. Terfi ettirilecek olan kişinin terfi kararı üzerinde bağlılığı ve yeteneği belirleyici unsurdur. Burada Haftalık çalışma programları, kurumdaki çalışma disiplini terfi kararı üzerindeki bağlılığı kanıtlayıcı unsurlardandır (Alimdar, 2016: 103-104). 19 yüzyıl sonlarına kadar geçerli olan derece yapısı Osmanlı ordusundaki rütbe sistemi üzerine kuruludur buna göre Muzika-i Hümayun'da da benzer şekilde kullanılan 15 rütbe vardır. Bu rütbeler alt dereceden üst dereceye doğru şu şekilde sıralanmaktadır: nefer (er), onbaşı, takım çavuşu, sıra çavuşu, başçavuş, muallim-i sani, muallim-i evvel, yüzbaşı, sol kolağası (önyüzbaşı), sağ kolağası (önyüzbaşı), binbaşı, kaymakam (yarbay), miralay (albay), mirliva (tuğgeneral-tümgeneral) ve ferik (korgeneral)'tir (Alimdar, 2016: 107-

109). Bu rütbelerin sıralamasına göre kaynaklardan ve Osmanlı arşivleri belgelerinden elde edilen kayıtlar ışığında, M.Saffet Atabinen, Paris'e 1886 yılında sol kolağası (kıdemli yüzbaşı) rütbesi ile gitmiş olup Paris'ten döndükten sonra 14 Nisan 1886 binbaşılık rütbesinde bir derece terfii almıştır. Konuya yönelik Osmanlı arşivindeki belge aşağıdadır.



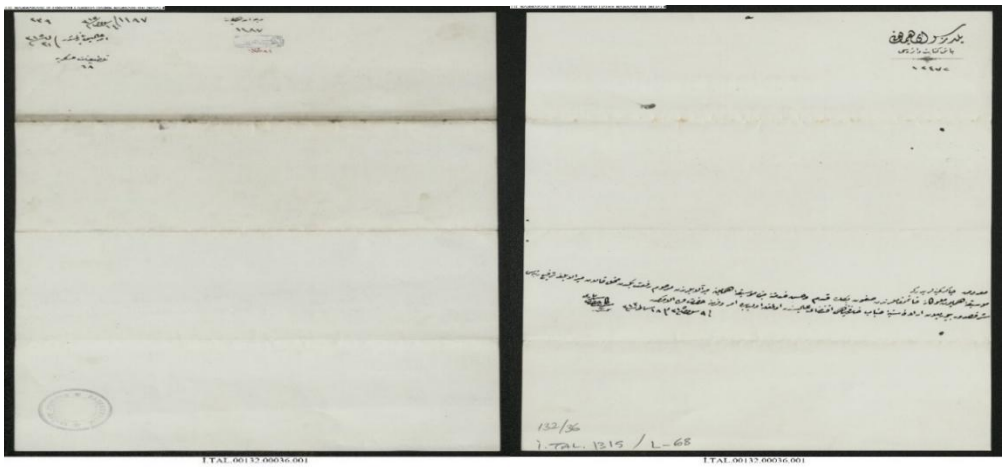
Görsel 6. Osmanlı arşivleri, tarih H-10-07-1303, yer bilgisi: İ.DH.985 – 77763.

Osmanlı arşivlerinde yer alan bir diğer belgeye göre Atabinen'in rütbesinin terfii istenmiştir. Belgenin özetine göre "Muzika-i Hümayun Binbaşısı Safvet Bey ile sairenin rütbelerinin terfii" başlığıyla başkatiplik dairesi tarafından Yıldız Sarayı'na yazılan dilekçe 9 Ramazan 1313/23 Şubat 1896 tarihini göstermektedir. Belgede ise "binbaşı Saffet Bey'in terfii sonucunda yeni rütbesine" ilişkin dilekçe mevcuttur. Bu belgeden de anlaşılacağı üzere 1896 yılında halen binbaşı iken aynı yıl rütbe terfii söz konusudur. Alimdar (2016: 113), 1896 yılında Safvet Bey'in kaymakamlık rütbesinde olduğunu belirtmektedir. İki kaynaktan alınan bilgi doğrultusunda Atabinen'in 1896 yılında binbaşılık rütbesinden kaymakamlığa terfi ettiği düşünülmektedir. Atabinen'in rütbesinin terfiine yönelik Osmanlı arşivindeki belge aşağıda yer almaktadır.



Görsel 7. Osmanlı arşivleri, tarih: H-09-09-1313, yer bilgisi: İ.TAL. 91 – 18.

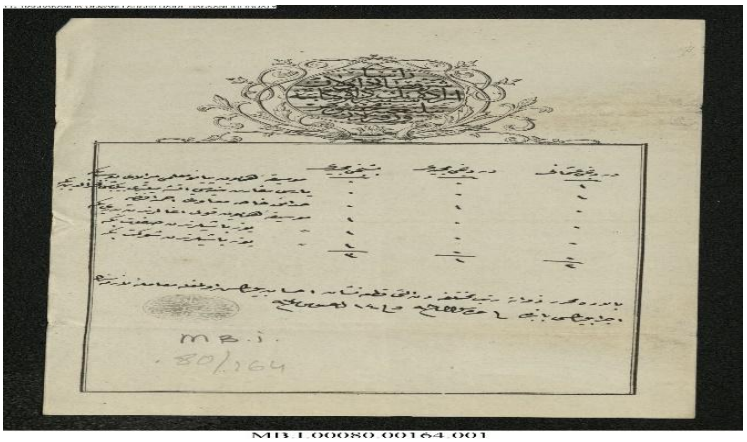
Atabinen'in emekli olmadan önceki son rütbe değişikliği Alimdar (2016:113-114)'ın belirttiği üzere 1898 yılında kaymakamlık rütbesinden miralay (albay) rütbesine terfii ile olmuştur. Kaymakamlıktan miral aylığı geçişi kaydedilen Safvet Bey'in kaymakamlık 2 sene kadardır. Bu veriye göre Muzika-i Hümayun'daki Terapilerle ilgili olarak kıdem sürelerini standartlaştığı düşünülebilir. Saffet Bey'in miralaylık rütbesinin alınmasına yönelik olarak Osmanlı arşivlerinden elde edilen belgenin özetinde "Muzika-i Hümayun kaymakamlarından Safvet Bey'in miralaylığa terfi etmesi" şeklindeki bilgi yer almaktadır. Bu başlığın altında 9 Şevval 1315/3 Mart 1898 tarihli dilekçeye göre Safvet Bey'in kıdemine ve güzel hizmetine uygun olarak Muzika-i Hümayun miralaylarından merhum Rıfat Bey'den boşalan albaylığa Sefvet Bey'in terfi rütbesinin istenmesi söz konusudur. Atabinen'in miralaylık terfiine yönelik Osmanlı arşivindeki belge aşağıda yer almaktadır.



Görsel 8. Osmanlı arşivleri, tarih: H-09-10-1315, yer bilgisi: İ.TAL. 132 – 36.

M.Saffet Atabinen'in Aldığı Manevi Ödüller

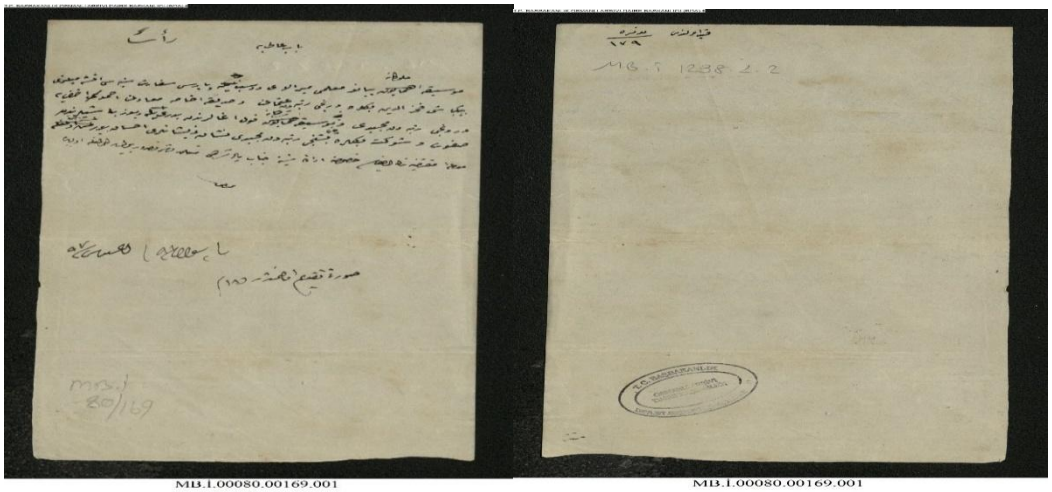
Atabinen, 1918 yılında 60 yaşındayken emekliye ayrılmıştır (Öztuna, 1969: 78). M.Saffet Atabinen'in miralaylık rütbesinden emekli olduğu döneme kadar Osmanlı Devleti tarafından manevi ödülleri ile de takdir edildiği hem yazılı kaynaklarca (Alimdar, 2016) hem de Osmanlı arşivlerinden elde edilen belgeler ile ortaya çıkmaktadır. Muzika-i Hümayun kurumunda görev yapan personele verilen maaş, attiye, tayinat, ve diğeri ek menfaatlerden oluşan bu maddi ödüllerin personelin kuruma sadakatini sağlamada tek başına yeterli olmayabileceği düşünülerek manevi ödüllerin de kişiler, müzisyenler üzerinde etkili olacağı düşünülerek nişan, madalya ve kariyer imkanları gibi manevi ödüller sunulmuştur. Saffet Bey'de belirtilen bu manevi ödüllere layık görülen Muzika-i Hümayun müzisyenlerinden biri olmuştur. Osmanlı arşivlerinde yer alan ilk belge 01.10.1298/28.08.1881 tarihli olup belgenin özetinde adları yazılı olan kişilere çeşitli rütbelerden nişan verilmesi uygun bulunması nedeniyle gerekli işlemlerin Sadrazamlık makamı tarafından yerine getirilmesi istenilmiştir. Belgede belirtilen isimler alt alta sıralama yapılacak şekilde verilmiştir. Atabinen henüz 23 yaşındayken almış olduğu bu nişan, beşinci rütbeden Mecidi nişanıdır. Osmanlı arşivindeki nişan taltifine yönelik bu belge aşağıda yer almaktadır.



Görsel 9. Osmanlı arşivleri, tarih: H-01-10-1298, yer bilgisi: MB.İ. 80 – 164.

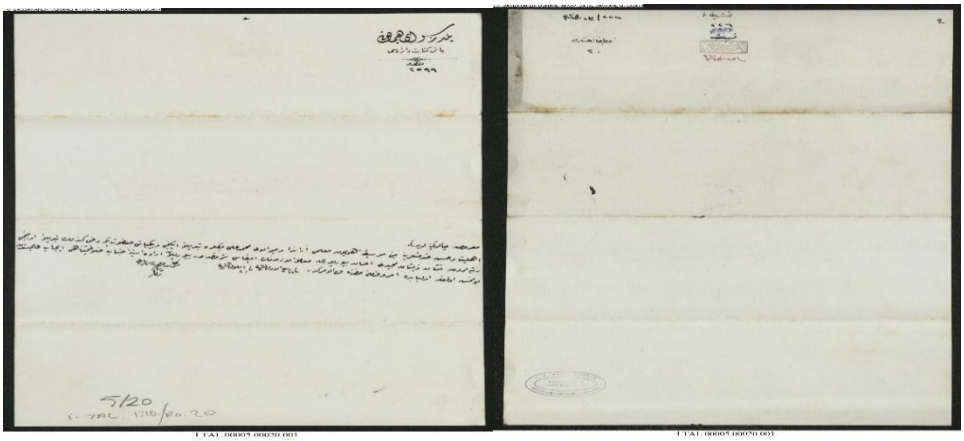
Yukarıdaki belgenin bir benzeri Osmanlı arşivlerinde tekrar görülmektedir. 02 Şevval 1298/28 Ağustos 1881 tarihli benzer belgede yine nişan taltifi yapılacak olan tüm değerli isimler ve aldıkları nişanlar aynı olup yukarıdaki belgeden tek farkı isimlerin bir tablo şeklinde değil de yazılı şekilde yan yana sıralanarak ifade edilmesi ile yazılmış olmasıdır. Benzer belgede Atabinen'in beşinci

rütbeden Mecidi nişanına layık görüldüğü görülmektedir. Osmanlı arşivindeki nişan taltifine yönelik bu benzer belge aşağıda yer almaktadır.



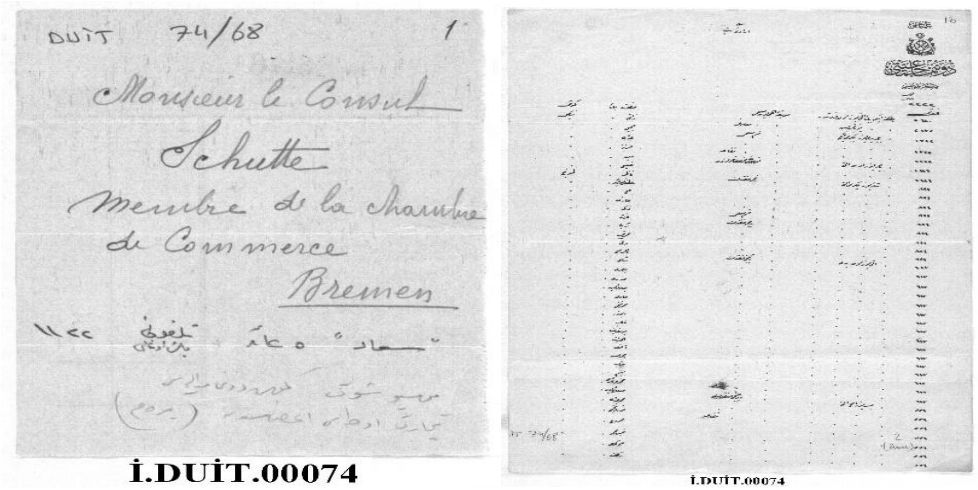
Görsel 10. Osmanlı arşivleri, tarih: H-02-10-1298, yer bilgisi: MB.İ. 80 – 169.

Atabinen'in 11 Rabiülevvel 1310/3 Ekim 1892 tarihinde 34 yaşındayken yeni Mecidiye nişanın takdim edilmesi için yazılan yazıda Muzika-i Hümayun öğretmenlerinden Fernando de Aranda ve albay Mehmed Ali Bey ile Binbaşı Safvet Bey'in nişanları değiştirilerek yeni nişanların verilmesi istenilmiştir. Belgenin detayında iyi hizmetleri ve hak edişleri nedeniyle Fernando de Aranda'ya ve albay Mehmed Ali Bey'e ikinci rütbeden, Binbaşı Safvet Bey'e de üçüncü rütbeden Mecidiye nişanı verilmesi için gönderilen dilekçedir. Konuya yönelik Osmanlı arşivlerinden elde edilen belge aşağıdaki gibidir.



Görsel 11. Osmanlı arşivleri, tarih: H-11-03-1310, yer bilgisi: İ.TAL. 5 – 20.

M.Saffet Atabinen'e verilen manevi ödüllerden bir diğeri de madalyadır. Osmanlı arşivlerinden 5 Aralık 1916 tarihli belge taltifat başlığı ile özetlenmiş, toplamda 40 kişinin aldığı madalya ve para ödülleri en yüksekten en düşüğe doğru alt alta sıralanarak listelenmiştir. Hafız Şükrü Efendi (Berlin Sefareti İmamı)'ye Donanma Cemiyeti tarafından donanma madalyası, Muzika-i Hümayun Muallimi Saffet Bey'e gümüş madalya ve Muzika-i Hümayun'da görevli diğer 38 kişiye nikel ve tunç madalya verildiği ifade edilmiştir. Aynı zamanda belgede, gümüş madalya alan Saffet Bey'e en yüksek para ödülü olan 2.610 kuruş verildiği görülmüştür. Muzika-i Hümayun'da görevli diğer 38 kişiye de para ödülü verildiği ancak madalya türüne ve kıdeme göre alınan para miktarının da değiştiği görülmektedir. Konuya açıklayan Osmanlı arşivlerinden alınan belge aşağıda verilmiştir.



Görsel 12. Osmanlı arşivleri, tarih: H-09-02-1335, yer bilgisi: İ.DUİT 74 – 68.

M.Saffet Atabinen'in Eserleri

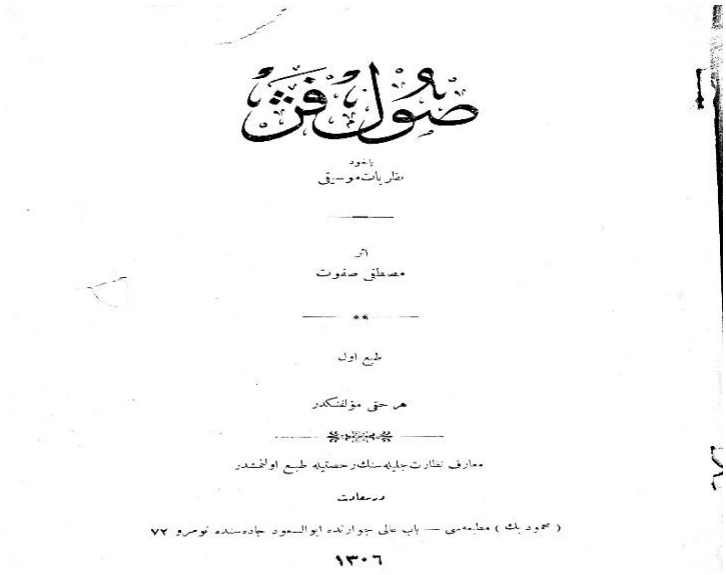
Flüt virtüözü M.Saffet Atabinen'in eserleri incelendiğinde "bale zeybek" olarak isimlendirdiği "zeybek" balesi, "letafet" adlı bir opera-komik ve "Ertuğrul" adlı bir uvertür denemeleri bulunmaktadır (Antep, 2017: 42). Gazimihal (1955: 121)'in aktarımıyla Atabinen kendisini kompozitörlük açısından yeterli bulmamaktadır. Fakat flüt için düzenlemesi olan Chopin'in "İmpromptü" için aynı şeyi düşünmemekte, flüt için yazılmış çok sayıda düzenlemeleri basit bulmakta ve kendisinin düzenlediği bu "impromtü" başarılı bulmaktadır. Atabinen'in kaleme aldığı "impromtü", Chopin'in "impromtü"nden bir flüt-piyano düzenlemesi olarak kaynaklarda geçmektedir (Gazimihal, 1955: 121; Oransay, 1965: 12; Öztuna,1969: 77; Yalçın ve İde, 2019: 648). Kosal (2001: 107) Atabinen'in eserleri için "opera, bale, uvertür gibi büyük formda eserler

veren ilk bestecimizdir" şeklinde belirtmiştir. Öztuna (1969: 78) Türk Musikisi Ansiklopedisi Kitabının I. cildinde hicazkar bir şarkıyı Atabinen'in eserleri arasında göstermiştir. "hicazkar müsemmen şarkı" olarak geçen eserin sözlerinde; çıkmadın ey meh bu şeb meh-taba sen kendisinin" den oluşan sözler yer almaktadır. Atabinen'in bir de kitabı mevcuttur. 1890 yılında yazdığı bu solfej kitabının adı "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki" dir. Atabinen'e ait eserlerden günümüze gelen ve ulaşılabilen eserleri "zeybek" balesi ve "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki" adlı solfej kitabı olmuştur. Bu iki eser dışında kalan "letafet" adlı bir opera-komik ile "Ertuğrul" adlı uvertür denemelerine, Chopin'in "impromtü"nden flüt-piyano düzenlemesine ve hicazkar şarkıya ulaşılamamıştır. Atabinen'e ait eserlerden ulaşılanlara yönelik açıklamalar aşağıda yer almaktadır. İrtem'in (2018) çalışmasında bir zeybek dansı oynanırken çalınacak olan "zeybek havası" şarkısının düzenlemesini Atabinen'in yapmış olduğu belirtilmektedir. Ahmet Midhat Efendi'nin sözlerini yazdığı Zati Arca'nın bestelediği "zeybek havası", flütist Saffet Bey tarafından düzenlenmiştir (s. 295). Antep (2017;42), "zeybek" (bale müziği), "bale zaybek" olarak isimlendirilmiş eserin Zati Arca'nın yazdığı "zeybek balesi" adlı sahne eserinin müziğidir" şeklinde ifade etmiştir. Antep'in belirttiği eserin notaları incelendiğinde eser başlığı olarak "bale zeybek" yazılmış olduğu görülmüştür. Türkçeye "zeybek balesi" şeklinde de çevrilebilen eserin müziğinin Saffet Bey tarafından yazıldığı eserin üzerinde belirtilmiştir. Eserin ilk sayfası aşağıda verilmiştir.

Fotoğraf 3.Müziği Saffet Bey'e ait "zeybek balesi" adlı eserin ilk sayfası, (kişisel nota arşivi).

M.Saffet Atabinen'in bestelediği "Bale Zeybek" adlı eserin genel müzikal özellikleri incelendiğinde, çalgı topluluğunun sadece üflemeli çalgılardan oluşması dikkat çekmektedir. Eserin pikolo flüt, flüt, fagot, obua, sol ve sib klarnet, saksofon, trompet, kornet, korno, trombon, büğlü ve bater çalgılar topluluğundan oluşturulduğu görülmektedir. Eserin tonunun partisyonların genelinde sib majör ve la majör olduğu fakat eser içinde re majör, sol majör tonlarına geçildiği, halk ezgilerinde kullanılan zeybek havasını hissettirmek adına makamsal geçişlerin kullanıldığı aynı zamanda ton dışı ses değiştiricilerin ve kromatik dizilerin de kullanıldığı görülmüştür. Eserin temposunun ♩ = 104 metronomda zeybeğin ağır ve kıvrak havasını yansıtmak adına "andante moderato" temposunda olduğu, ölçü birimlerinin zeybeğin ritmik yapısına uygun şekilde 9/8, 5/8, 2/4 birimlerde olduğu ve bu birimlerin eserin bazı kısımlarında neredeyse her ölçüde değiştiği görülmektedir. Eserde nüans terimlerinden f (forte), p (piano), ff (fortissimo) ve pp (pianissimo) kullanıldığı görülmüştür. Özellikle sekizlik, noktalı sekizlik, on altılık ve üçlemelerin eserin karakteri dolayısıyla sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Pikolo flüt ve flüt partisyonunda staccato, marcatonun yan sıra kurbağa dili, çarpma, trill gibi ileri tekniklerin bulunduğu görülmektedir.

M.Saffet Atabinen'e ait "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki" adlı kitap kendisi tarafından kaleme alınmıştır. Millî Eğitim Bakanlığının izni ile miladi 1890 yılında İstanbul'da Mahmut Bey matbaasında birinci baskısı yapılmıştır. Solfej kitabının adı "Solfej Yahut Nazariyat-ı Musikiye" şeklinde de kaynaklarda geçmektedir. M.Saffet Atabinen tarafından yazılan bu ilk solfej kitabı Muzika-i Hümayun'daki diğer müzisyenler için örnek teşkil etmiş ve yeni solfej kitabı yazacak olan müzisyenlere ilham kaynağı olmuştur. Bu müzisyenlerden birisi Zati Arca Bey'dir. Zati Bey, Atabinen'in solfej kitabını kendisine örnek alarak kaleme almış ve içine biraz da alaturka musiki bilgileri katarak bir solfej kitabı yazmıştır (Gazimihal, 1955: 126). Atabinen'in 1890 yılında yayınlamış olduğu solfej kitabının kapak sayfası aşağıda verilmiştir (Atabinen, 1890).


صولفج

باعود

مقدمات موسيقى

اثر

مصطفى صفوت

طبع اول

حق مؤلفكدر

معارف نظارت جليله سنك رخصتيله طبع اولنمشدر

در سعادت

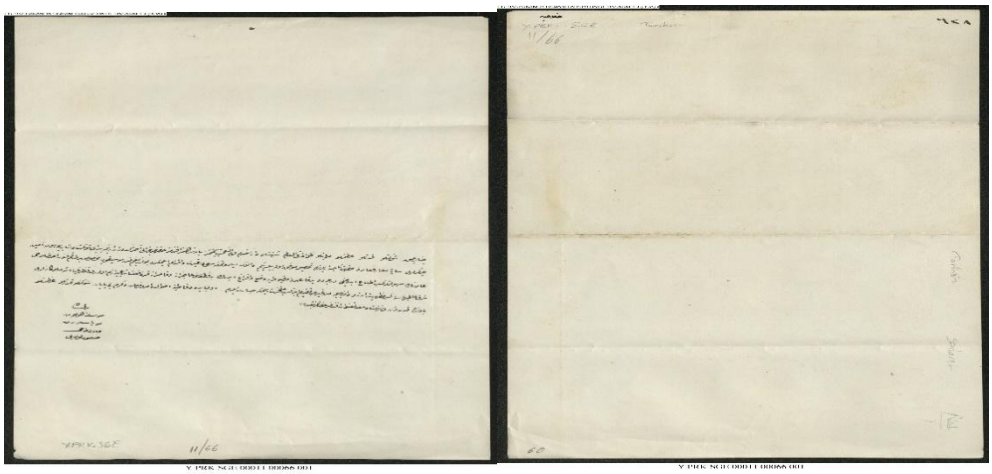
(محمود بك) مطبعه سى — باب عالى جوارنده ابو السعود جاده سنده نومرو ٧٧

١٣٠٦

Fotoğraf 4. Atabinen'e ait "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki" adlı kitabın kapak sayfası.

Saffet Atabinen'in "Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki" adlı solfej kitabını takdim ettiği yazısına dair Osmanlı arşivlerinden 29 Rebiü'l-Evvel 1330/18 Mart 1912 tarihli elde edilen belgenin özeti "Müzika-i Hümayun'da görev yapmakta olan flavtacı (flütçü) Saffet Bey'in musiki bilimi terimlerinin kolayca öğrenilmesine yönelik olarak hazırladığı kitabı sunması" şeklinde Türkçeye çevrilmiştir. Belgenin içeriğinde Saffet Atabinen'in şu ifadeleri yer almaktadır; "sayenizde gelişmekte olan musiki eğitimi alanında başarabildiğim ve özel çaba ile ilerleme gösterebildiğim genel bilimsel terimlerin kolayca anlaşılabilmesi için sağlam kurallara bağlayıp ayrıntılarını göstererek bu çalışmaların meyvesi olan risalemi (kitabımı) sunmakla kabul gösterme lütfunda bulunmanız halinde şeref duyacağım" şeklindedir. Bu belgeden de anlaşılacağı üzere Atabinen yazmış olduğu bu solfej kitabında padişahlık makamının da destekleriyle (Sultan II.Abdülhamid dönemi) bu alanla ilgilenen kişilere musikinin anlatılması ve öğretilmesi amacıyla nota usulünü genişletmeye ve tamamlamaya faydası olacağı düşüncesiyle bu kitabı meydana getirmek istediği, solfej ya da teorisini (nazariyatını) öğrenmek isteyen kişilere de öğretmeye hazır olduğunu göstermektedir (Atabinen, 1890: 1). Atabinen solfej kitabında müzik terimlerinin Fransızca olarak kullanmıştır. Bunu da "şu ana kadar bizdeki nota terimlerinim tamamı İtalyanca olarak kabul olunmuştur. İtalyanca ve Fransızca arasında o kadar büyük fark olmamakla beraber bu bilimin mükemmel şekilde öğrenilmesi için terimlerin Fransızcalarından kabulünde bir de fayda düşünülmüş o fayda da Fransızca lisanının şu anda bizce genel yaygınlık derecesinde alınması yargısından ibaret bulunmuştur" şeklinde aktarmıştır (Atabinen, 1890: 3; Yalçın ve İde, 2019: 649).

Atabinen'in solfej kitabını sunduğu üst makamlara yönelik Osmanlı arşivlerinden elde edilen belge aşağıda sunulmuştur.



Görsel 13. Osmanlı arşivleri, tarih: H-29-03-1330, yer bilgisi: Y.PRK.SGE. 11 – 66.

Alimdar'ın (2016) aktarımıyla göre, Mustafa Safvet Atabinen'in yazmış olduğu bu solfej kitabı "solfej yahut nazariyat-ı musikiye" isimlidir (s. 462). Hicri 1306 (1888/1889) yılında basıldığı ve toplam 119 sayfadan oluşan notaya ilişkin bir eser olduğu belirtilmiştir. Solfej kitabının girişinde armoni ile ilgili başka bir eserin kaleme alınacağı belirtilmiştir. Bu kitabın 5 ana kısımdan ve her kısımda da çok sayıda babların (bölümlerin) olduğu görülmüştür. Birinci kısımda porte, oktav sesler, ölçü işaretleri, tirole gibi musikiyi yazmak için kullanılan işaretlerin konu edildiği, ikinci kısımda darb-ı sakil ve hafif ölçüler, ritim, hareketler gibi genel ifade ile ölçü konusu aktarıldığı, üçüncü kısımda gam, diyatonik, alterasyon, aralıklar ve çevirme (renversement) gibi konu başlıklarının işlendiği, dördüncü kısımda tonalite, gam dereceleri, tetrakort, gam kromatik, gam anarmonik, geçki (modülasyon), aktarım (transpozisyon)'dan oluşan tonalitenin başlıklar halinde açıklandığı ve son kısım olan beşinci kısımda ise müziğin uygulamasına ilişkin süsleme türleri, kısaltmalar, aksantasyon, nüans vb. unsurların işlendiği görülmüştür (Atabinen, 1890: 4; Uslu, 1999:41-53; Yalçın ve İde, 2019: 650).

Mustafa Saffet Atabinen 2 Nisan 1939 yılında 81 yaşındayken İstanbul Beşiktaş'ta vefat etmiştir (Antep, 2017: 42). Kavak'taki aile mezarlığına defnedilmiştir. Oğlu diplomat ve yazar Reşid Saffet Atabinen'dir (Öztuna, 1969: 78).

SONUÇLAR

Osmanlı müziğinde batılı etkiler özellikle 19. yüzyılda, Tanzimat ve Islahat hareketleriyle belirginleşmiştir. II. Mahmud'un Mehterhâne'yi kaldırarak Muzikâ-i Hümâyun'u Batı tarzında bir saray bandosu haline getirmesi, bu değişimin önemli bir başlangıcı olmuştur. Giuseppe Donizetti gibi Avrupalı müzisyenlerin Osmanlı sarayında görev yapması, Batı müziği eğitiminin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Batılı enstrümanlar ve nota sistemi Osmanlı müziğine dahil edilmiştir. Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde Batı müziği etkinlikleri artmış, opera ve senfonik müzik sarayda önem kazanmıştır. Osmanlı ordusundaki bando müzikleri de Batı tarzına uyum sağlamıştır. Sonraki dönem padişahları V. Murad, II. Abdülhamid, Mehmed Reşad (V. Mehmed) ve Mehmed Vahdeddin (VI. Mehmet) ile dönem dönem müziğe, müzik türüne, çalgılara duyulan ilgi değişmiştir. V. Murad, II. Abdülhamid döneminde özellikle Batı müziği ve batılı sanatçılar saray içinde önemli bir yere sahip olurken geleneksel müzikler de yerini koruyarak gelişimini sürdürmüştür. Mehmed Reşad (V. Mehmet) döneminde de Batı müziğinden çok Osmanlı'nın geleneksel müziklerine ağırlık verilmiştir. Mehmed Vahdeddin (VI. Mehmet) döneminde ise, müziğe yönelik büyük yenilikler üzerinde çalışılmamıştır var olan mevcut durum sürdürülmüştür. M.Saffet Atabinen'in müzikal yolculuğu incelendiğinde, 1858 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiş, 5-6 yaşlarında Muzika-i Hümayun'a girmiş müzik ve flüt eğitimine başlamıştır. Guatelli Paşa'dan, Osman Efendi'den, Roberti'den, D'Aranda'dan dersler almıştır. 1886 yılında çalışkanlığı, müzikteki başarısı, çalgısındaki yeteneği nedeniyle sultan II. Abdülhamid tarafından Fransa'nın Paris şehrine müzik eğitimi ve flüt eğitimi alması için gönderilmiştir. Paris Konservatuvarı ünlü flütçüsü Henry Altes ile flüt, Teodor Dubois'den solfej-teori-kompozisyon dersleri almıştır. Paris'te kaldığı süre boyunca konserlere ve sanatsal faaliyetlere giderek Fransız sanatına, edebiyatına, müzik anlayışına vakıf olmuştur. Paris'te bir yıl kaldıktan sonra 1887 yılında padişahın isteği ile İstanbul'a geri dönerek Muzika-i Hümayun'daki görevlerini sürdürmeye devam etmiştir. Flüt çalıcılığı üst seviyede olduğu için muzika yerine sarayın opera temsillerinde çalmıştır. Muzika-i Hümayun'da flüt derslerinin yanı sıra nazariyat dersi de vermiştir. Hatta bu konuda bir solfej kitabı yayınlatmıştır. Osmanlı arşivlerindeki belgeler, Paris'e gidişini, kalacağı yerle ilgili istişareyi, orada kaldığı süre zarfında aylık 500 frank maaş verildiğini doğrulamaktadır. Arşiv belgeleri aynı zamanda Atabinen'in Paris'ten İstanbul'a döndükten sonra da Paris'e konser vermek üzere gittiğini de kanıtlamaktadır. II.Meşrutiyet'in ilanından sonra 1908 yılında Muzika-i Hümayun'un yöneticiliğini yapan ilk Türk olma ünvanını almıştır. Yöneticiliği sırasında Muzika-

i Hümayun kurumuna yenilikler getirmiş, yeni düzenlemeler yapmış, eksiklikleri gidermiş, kurumdaki düzen, disiplin ve kılık kıyafet konusu üzerinde de titizlikle çalışmıştır. Müzikal açıdan getirdiği yenilikler arasında; İtalyan ekolü yerine Fransız ekolü ile hareket etmiş olması, büyük senfonik eserleri saray orkestra ile ilk kez tanıştıran kişi olması ve Muzika-i Hümayun'u Paris'teki konservatuvar benzeri bir kuruma dönüştürmek amacıyla eğitim sistemini, eğitimcileri ve öğrencileri bu yönde kanalize etmeye çalışması en önemlileri arasındadır. Saray orkestrasına yeni bir ruh getirmek için büyük emek sarfetmiştir. 1917 yılında M.Saffet Atabinen yöneticilik görevinden ayrılmış fakat orkestradaki şeflik görevine bir süre daha devam etmiştir. Ardından 1918 yılında 60 yaşında iken emekliye ayrılmıştır. 1922 yılında "fahri öğretmenlik" ünvanı ile Muzika-i Hümayun'da yeniden görev başına gelmesi için teklif sunulmuş fakat kuruma geri dönmemiştir. Atabinen, 1939 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

M.Saffet Atabinen'in Muzika-i Hümayun'da Aldığı Rütbe Terfileri incelendiğinde öncelikle Muzika-i Hümayun'da 15 rütbe türünün kullanıldığı görülmüştür. Bunlar; nefer (er), onbaşı, takım çavuşu, sıra çavuşu, başçavuş, muallim-i sani, muallim-i evvel, yüzbaşı, sol kolağası (önyüzbaşı), sağ kolağası (önyüzbaşı), binbaşı, kaymakam (yarbay), miralay (albay), mirliva (tuğgeneral-tümgeneral) ve ferik (korgeneral)'tir. M.Saffet Atabinen'in aldığı rütbelere ilişkin verilere göre; 1886 yılında sol kolağası (kıdemli yüzbaşı) rütbesiyle Paris Konservatuvarı'na gönderilmiştir. Paris'ten döndükten sonra 14 Nisan 1886 binbaşılık rütbesinde bir derece terfii almıştır. 1896 yılında Safvet Bey'in kaymakamlık rütbesinde olduğunu görülmektedir. 1898 yılında kaymakamlık rütbesinden miralay (albay) rütbesine terfi etmiştir. Atabinen, miralaylık unvanı ile 60 yaşında emekliye ayrılmıştır.

M.Saffet Atabinen'in aldığı manevi ödüller incelendiğinde 1881 yılında beşinci rütbeden Mecidi nişanı ile 1892 tarihinde üçüncü rütbeden Mecidiye nişanı verilmiş ayrıca 1916 tarihli gümüş madalyanın yanı sıra bir de 2.610 kuruş olan para ödülüne layık görülmüştür.

M.Saffet Atabinen'in eserleri arasında "bale zeybek" balesi, "letafet" adlı bir opera-komik ve "Ertuğrul" adlı bir uvertür, flüt için düzenlemesi Chopin'in "İmpromptü", hicazkar bir şarkı ve solfej kitabı mevcuttur. Bu **e**serlerden "bale zeybek", sadece üflemeli çalgılardan ve bir bateriden oluşan bir çalgı topluluğu üzerinde bestelenmiştir. Zeybeğin ağır ve kıvrak havasını yansıtan 104 metronomda "andante moderato" tempoda ve zeybeğin ritmik yapısına uygun şekilde 9/8, 5/8, 2/4 birimlerde olduğu görülmüştür. Atabinen 1890 yılında yayımladığı solfej kitabında Fransızca

müzik terimlerine yer vermiştir. Bu eser, müzikle ilgilenen kişilere teorik bilgileri aktarmak, nota-usul sistemini tamamlayarak öğretim sürecine katkı sağlamak amacıyla hazırlanmıştır. Kitap 5 ana kısımdan her kısımda kendi içinde bölümlerden oluşmuştur.

Atabinen'in müzikal yaşamına biyografik bir perspektiften incelendiğinde Osmanlı Dönemi'nde Batılılaşma sürecinde müzik alanındaki dönüm noktalarına müzisyen kimliğiyle, yurt dışında aldığı eğitimler ve deneyimleriyle önemli katkılar sağladığı anlaşılmaktadır. Muzika-i Hümayun kurumunun ilk Türk yöneticisi ve şefi olarak göstermiş olduğu özverili çalışmalar, sanatsal ve kurumsal ilerlemede büyük ölçüde yol kat edilmesini sağlamıştır. Aldığı rütbe terfileri ve ödüllerle, dönemin padişahı ve diğer makamlar tarafından takdir edilen başarılı bir şahsiyet olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca flüt icracılığının yanı sıra düzenlemeleri, besteleri ve yazdığı solfej kitabı ile eğitimcilik yönü ve bestecilik kimliği de ortaya çıkmıştır.

KAYNAKLAR

Akca, S. B. (2021). Osmanlı dönemi batılılaşma sürecinde iki önemli flütçü: Giuseppe Donizetti ve Mustafa Saffet Atabinen. *Turkish Studies - Social, 16*(1), 281-301. http://dx.doi.org/10.47356/TurkishStudies.48948.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. İstanbul:Pan Yayıncılık.

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da batı müziği*. İstanbul: Matsis Matbaa.

Antep, E. (2017). *Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrası-çokseslilığin belgesel tarihi.* Ankara: Elma Yayınevi.

Atabinen, S. (1890). *Solfej yahud nazariyat-ı musiki.* İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.

Baydar, K. E. (2011). 19. yüzyıl Osmanlı padişahlarının müzik politikalarından kesitler. *Sosyal Bilimler Dergisi, 4* (1), 92-110.

Berker, E. (1985). Türk musikisinde dönemler. *ERDEM Dergisi. 1* (1), 147-168.

Creswell, J. W. (2016). *Qualitative ınquiry and research design: choosing among five approaches.* (Trans. M. Bütün, S. B. Demir). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Çerkez, B. (1995). *Muzıka-yı Humayun.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Dilber M. C. ve Karabaşoğlu, C. (2023). Mehterhâne-i Hümâyun'dan Mûzikâ-yı Hümâyun'a Osmanlı müzik kurumlarında batılılaşma temâyülü. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7* (1), 461-478. https://doi.org/10.30561/sinopusd.1282026.

Karaağaç, E. (2013). On the establishment of the 20th century Ottoman and republican periods musical ınstitutions and symphony orchestras. *Journal of Education and Future*, 3, 105-119.

Ergüder, N., Özdemir, N. ve Yılmaz M.A. (2014). *Türk ve batı müziği çalgıları flüt 9. sınıf ders kitabı.* Ankara: Devlet Kitapları.

Ergüder, N. ve Yılmaz, M.A. (2014). *Türk ve batı müziği çalgıları flüt 10. sınıf ders kitabı*. Ankara: Devlet Kitapları.

Gazimihal, M.R. (1955). *Türk askeri muzıkaları tarihi.* İstanbul: Maarif Basımevi.

İrtem, S. K. (2018). *Osmanlı sarayı ve haremin içyüzü.* İstanbul: Temel Yayınları.

Kasapoğlu, A. (2013). *Nitel araştırma gelenekleri.* Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Sosyoloji Bölümü Yayını.

Kosal, V. (2001). *Osmanlı'da klasik batı müziği.* İstanbul: EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd.Şti.

Kösemihal, M.R. (1939). *Türkiye-avrupa musiki münasebetleri.* İstanbul: Nümune Matbaası.

Merriam, S. B., (2015). *Nitel araştırma: desen ve uygulama için bir rehber.* Çev.Ed. Selahattin Turan, Ankara: Nobel Yayıncılık.

Oransay, G. (1965). *Batı tekniğiyle yazan 60 Türk bağdar*. Ankara: Küğ Yayını.

Özasker, A. (1997). *Müzika-i Hümayun'dan cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrasına*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi I* içinde (1. bs., Cilt 1, 77-78. ss.) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Paçacı, G. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet'in sesleri, Cumhuriyet'in sesli serüveni.* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Toker, H. (2024). 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin kapsayıcı müzik politikası ve müzikteki değişim. *Meshk Journal of Religious Music,* 1(1), 19-33. https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0002

Tuğlacı, P. (1986). Mehterhan'den bandoya. İstanbul: Cem Yayınevi.

Uçan, A. (2005). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü.* Ankara: Önder Matbaacılık Ltd.Şti.

Uslu, R. (1999). Osmanlılarda batı musikisi teorisi kitapları. *Orkestra Dergisi,* 307, 41- 53.

Yalçın, G. ve İde, A. (2019). Osmanlı dönemi mesleki müzik eğitiminde iki solfej kitabı: solfej ve talim-i kırâat-ı musiki, türkiyat mecmuası, türkiyat mecmuası. *Journal of Turkology*, *29 (*2) 645-662.

Yapalı Y., ve Şeker, F. (2021). Tarihöncesi çağların kemik flütlerinden günümüzün modern flütüne flütün tarihçesi. Arapgirlioğlu, H., Yazıcı, T. ve Doç. Dr. Uysal, E. (Ed.), *Güzel Sanatlarda Araştırma ve Değerlendirmeler I* içinde (115-131. ss.). Ankara: Gece Kitaplığı.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Web Kaynakları

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivleri. (Erişim adresi: https://www.devletarsivleri.gov.tr/), (Erişim tarihi: 10.12.2024).

EXTENDED ABSTRACT

In 1908, with the declaration of the Second Constitutional Monarchy, a new era began in the Ottoman Empire. With this new period, important developments took place in the field of music. The law on the liquidation of ranks was enacted. Foreign musicians were sent to their countries. In 1908, flute virtuoso Mustafa Saffet Atabinen, who was also leading the band at the time, was appointed as the head of Muzika-i Hümayun, an important institution of the period. Atabinen was the first Turkish manager to be trained within the Muzika-i Hümayun. M. Saffet Atabinen was the first Turkish conductor to lead the Muzika-i Hümayun and the first Turkish flutist to be sent abroad. Due to these characteristics, this research was conducted in order to reveal Atabinen's musical journey, the rank promotions he received while working at Muzika-i Hümayun, the moral awards and his works. For this purpose, the study was supported by Ottoman archive documents and literature. Biography analysis design was used in the research. In this research, the criterion sampling technique, a form of purposeful sampling, was utilized.. The data were analyzed in a descriptive way. According to the research findings;

M. Saffet Atabinen was born in 1858 in Istanbul as the son of Ali Rıza Bey, the son of a judge who rode horses. He died in 1939 in Istanbul. Having discovered his talent for music at an early age, M. Saffet entered the Muzika-i Hümayun where he received flute education. Little Saffet was known for his diligence by the commander of the muzika at the time, Liva Hacı İbrahim Pasha. M. Saffet Atabinen was a student of Guatelli Pasha at Muzika-i Hümayun. He took flute lessons from Osman Efendi. When these lessons were not enough, he started to take flute lessons from the Italian flutist Alberto Roberti. Atabinen was both very hardworking and had a good flute literature. He started playing in the orchestra at the age of 12. At the age of 18, he became the first flutist of the Muzika-i Hümayun orchestra. The Spanish pianist D'Arenda, who worked at the Muzika-i Hümayun, played an important role in the training of a new generation of Turkish musicians. Musicians who were able to reach the level of full mastery with outstanding diligence were trained. Saffet, Şevket and Arnavut Ali Rıza Bey were among the flutists who reached the level of mastery in the flute instrument. Atabinen was awarded the Mecidi Order of the fifth rank at the age of 23. M. Saffet Atabinen was sent to the Paris Conservatory by Sultan Abdülhamid II at the age of 28 with the rank

of senior captain to study flute. He had the opportunity to listen to the French flutist Henry Altes. At the conservatory, he took harmony and composition lessons from Teodor Dubois. These lessons improved his composing and arranging skills. During his stay in Paris, he constantly attended concerts, enriched his musical culture and became familiar with French art and music. After staying in Paris for a year, he returned to Istanbul upon the sultan's call and was promoted to major in the same year. Atabinen, at the age of 34 and at the rank of major, was deemed worthy of being awarded the Mecidiye Order of the third rank. Until the declaration of the Second Constitutional Until the declaration of the Second Constitutional Monarchy, due to M. Saffet Atabinen's high level of flute playing, he was not included in the music scene and was only assigned to play the flute for the palace's opera representatives. During this period, he was promoted to the rank of district governor. With the declaration of the Constitutional Monarchy, M. Saffet Atabinen became the first Turkish conductor to head both the institution and the orchestra. When Atabinen, who held the rank of Miralay, arrived at the institution, foreign musicians in the administration were gradually replaced by Turkish musicians by order of the sultan, and the Italian opera-oriented potpourri style music began to be replaced by large and important symphonic works. He was the first administrator to have the palace orchestra play great symphonic works. Beethoven symphonies were played for the first time during M. Saffet Atabinen's directorship. His concert at Dolmabahçe was the first time he had symphonic works played. M. Saffet Atabinen closely studied the French school and identified the differences between the musical understanding of the two countries and showed that he was eager to bring the music of his own country to universal dimensions and that he was making a great effort in this regard. Based on Atabinen's experiences and observations during his time abroad, he made great contributions to the Muzika-i Hümayun institution, orchestra and band with his works, note archives and the training of talented musicians and educators, while also bringing innovations to the institution in terms of order, discipline and form. At the age of 58, Atabinen was awarded a silver medal and the highest monetary prize of 2,610 kuruş by the sultan of the time, Mehmet Reşad (Mehmed V). In 1917, when the grand vizier of the period proposed that the Muzika-i Hümayun go on a concert tour for the benefit of the "Red Cross" organization, Atabinen thought that it would not be appropriate since the orchestra was still in its developmental stage and did not agree to this tour. As a result o. the opposition of the Grand Vizier and the musicians within the organization, Although Atabinen resigned from his administrative position in

1916, he remained active in the orchestra. Atabinen retired in 1918, at the age of 60, at the rank of mirayal.

When the works of flute virtuoso Saffet Atabinen are examined, his “zeybek” ballet, titled “bale zeybek”, as well as a comic opera named “Letafet” and an overture attempt titled “Ertuğrul” can be found. There is a flute-piano arrangement of Chopin's “impromptu” written by Atabinen. In Volume I of the Encyclopedia of Music, a hicazkar song is listed among Atabinen's works. The lyrics of the piece, which is referred to as a “hicazkar musemmen song”, include the words; “çıkmadın ey meh bu şeb meh-taba sen kendisinin”. Atabinen also has a book. Written in 1890, this solfege book is titled, Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 05.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1651900
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MÜZİĞİNDE BİR ÇALGI; SİNE KEMAN VE ALPER ASUTAY'IN YORUMU İLE SAZKÂR PEŞREVİNİN İCRA ANALİZİ

DURMAZ, Atalay[1]

ÖZ

Rebab Osmanlı müziğinde 18. yüzyıla kadar görülen tek yaylı çalgı olmuştur. Ayrıca rebab Orta Doğu ve Orta Asya'da yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Türk müziğinde kullanılmış olan yaylı enstrümanların tarih içerisindeki gelişim ve değişim sürecinde karşımıza sine keman çıkmaktadır. 18. yüzyılda Avrupa'da görülmeye başlanan bu çalgı "viola d'amore" olarak bilinmektedir. Görünüş olarak kemana benzeyen bu çalgı, boyut olarak kemandan büyük, ses olarak kemandan daha tok bir sese sahiptir. Diğer viollerin aksine tel yapısı farklıdır. Eşik üzerinde bulunan tellere, eşik altında rezonans sağlaması için teller ilave edilmiştir. Türk müziğinde sine keman olarak bilinen bu çalgı çok kısa bir süre Türk müziğinde kullanılmıştır. Şimdiye kadar sine keman icra analizi ile ilgili herhangi bir çalışma yapılmadığı görülmüş ve bu alanda yapılacak bir araştırmanın sine keman ile Türk müziği icra geleneğinin geleceğe aktarılması açısından önemli olacağı düşünülmüştür. Bu sebeple "Türk Müziğinde Bir Çalgı; Sine Keman ve Alper Asutay'ın Yorumu ile Sazkâr Peşrevinin İcra Analizi" başlıklı bu çalışma sonuncunda elde edilen verilerin literatüre katkı sağlaması

[1] Doç. Dr, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, atalaydurmaz@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-5427-8388

amaçlanmıştır. Keman ve sine keman sanatçısı Alper Asutay'ın icra etmiş olduğu Dimitri Kantermiroğlu'nun bestelediği Sazkâr peşrevi icrası Youtube çevrimiçi video paylaşım platformunda tespit edilmiştir. Araştırmanın evreni Türk müziği saz eserleri, örneklemi ise Dimitri Kantermiroğlu'nun Sazkâr peşrevinin sine keman ile Alper Asutay yorumudur. Araştırma Alper Asutay'ın sine keman icrası sırasında kullanmış olduğu *duate*, süsleme ve yay teknikleri ile sınırlandırılmıştır. Eser Alper Asutay tarafından bir hane bir teslim olarak icra edilmiştir. Dikte edilen eser, Finale nota yazım programı ile notaya alınmıştır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sine keman, Türk müziği, süsleme, *duate*, Rast peşrev.

AN INSTRUMENT IN TURKISH MUSIC; SİNE KEMAN AND PERFORMANCE ANALYSIS OF SAZKAR PEŞREV WITH ALPER ASUTAY'S INTERPRETATION

ABSTRACT

The rebab was the only stringed instrument used in Ottoman music until the 18th century. The rebab was also used extensively in the Middle East and Central Asia. The sine keman appears in the historical development and change process of stringed instruments used in Turkish music. This instrument, which started to be seen in Europe in the 18th century, is known as the "viola d'amore". This instrument resembles the violin in appearance but is larger produces a fuller sound. Unlike other viols, its string structure is different. Strings have been added to the strings above the threshold to provide resonance below the threshold. This instrument, known as the sine keman in Turkish music, was used in Turkish music for a very short time. It has been seen that no study has been done on the performance analysis of the sine keman so far and it was thought that a research to be done in this area would be important in terms of transferring the tradition of Turkish music performance with the sine keman to the future. For this reason, "An Instrument in Turkish Music; The aim of this study titled "Performance Analysis of Sazkar Peşrev with Sine Keman and Alper Asutay's Interpretation" is to contribute to the literature with the data obtained. The performance of Sazkar Peşrev composed by Dimitri Kantermiroğlu, performed by violin and sine keman artist Alper Asutay, was detected on the Youtube online video sharing platform. The universe of the research is Turkish music instrumental works, and the sample is Alper Asutay's interpretation of

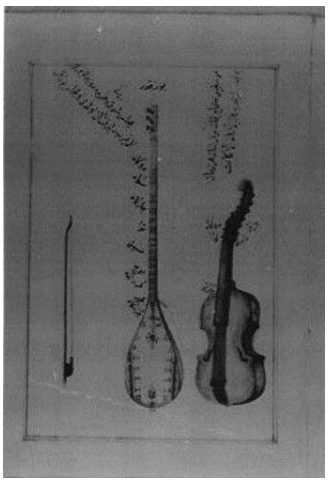
Dimitri Kantermiroğlu's Sazkâr Peşrev with sine keman. The research is limited to the duate, ornamentation and bow techniques used by Alper Asutay during his sine keman performance. The composition was performed by Alper Asutay in one section and one refrain. The dictated work was notated with the Finale notation program. Qualitative research methods and techniques were used in this study.

Keywords: Sine keman, Turkish music, Ornament, duate, Rast peşrev.

GİRİŞ

Türk müziğinde, saray müziğinde, Osmanlı müziğinde kemençe, rebab, kopuz, ıklığ gibi Orta Asya kökenli çalgılar, kemandan önce kullanılmış yaylı sazlardır. Doğu müziği hakkında araştırmalar yapan Charles Fonton, 17. yüzyılda kemanı saraya Kör Yorgi'nin getirmiş olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Fonton, kemana meyhaneler ve tavernalar dışında fazla rağbet edilmediğinden dolayı Yorgi'den sonra unutulacağını, Türklerin asıl yaylı çalgı olarak rebaba önem verdiklerini ve kemanın rebap karşısında tutunamayacağını belirtmiştir (Fonton, 1987: 89). Günümüzde kullanılmış olan kemanın Türk müziğine ne zaman girmiş olduğu tam olarak bilinmemektedir. Bu konu ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Gazimihal'e göre "İstanbul ve Trabzon gibi liman şehirlerinde bulunan levantenleri arasında viol çeşitlerinin kullanılmış olacağı muhakkaktır" (Gazimihal, 1939: 80). Bir diğer görüş ise, "Keman Çalan Türk Musikicileri" isimli resminde ve Perrault'un, "Paralles des Anciens et des Modernes" adlı kitabında, Fransa İstanbul büyükelçisinin evinde İran asıllı bir Türk müzisyenin keman çaldığına dair bilgilere rastlanmaktadır (Aksoy, 2003: 106). Türk müziğinde kullanılmış olan kemençe, rebap, sine keman ve kemanın geçiş süreçleri hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Ayrıca kaynaklarda keman olarak bahsedilen çalgının violün hangi çeşidi olduğu konusunda kesin bir bilgi verilmemektedir. Diğer bir kaynağa göre 1798 yılında Fransız müzikolog Guillaume André Villoteauilloteau doğu ve Arap müziğini incelemek üzere Mısır'a gittiği belirtilmiştir. Bu incelemenin doğu müziği ile ilgili en geniş inceleme olduğu bilinmektedir. Bu incelemede müzikolog Villoteau sine keman hakkında şu bilgileri vermektedir: Avrupalıların kullanmış olduğu Viola d'amore (aşk violası); Türklerde "sine keman‟ Mısır Arapları arasında ise "Kemençe-i Rumî ‟ olarak isimlendirilir. Villoteau'nun gördüğü Kemençe-i Rumî on iki tellidir. "Eski kaynaklarda viola d'amore olarak anılan sine keman, keman ailesinin ülkemize gelen ilk örneğidir" (Özalp, 2000: 191). Alman gezgin Sulzer, Eflak'ta bulunduğu 1770'lü yıllarda Türk müziği enstrümanlarını tanbur, ney, mıskal, sine

keman, girift, fasıl kemençesi, def ve daire olarak tanıtmıştır (Asutay, 2019: 21). 1755'de İstanbul'a gelen ancak seyahatnamesi 1785 yılında yayınlanan Baron de Tott, dinlemiş olduğu fasıl musikisini oda müziğine benzetmiş ve bu müzikte tanbur, rebap, ney, mıskal, sine keman ve daire çalındığını belirmiştir. Yekta'ya göre, sine keman bir Türk çalgısı olmamakla birlikte Osmanlı'da ilk kez ne zaman kullanıldığına dair kesin bir bilgi yoktur (Akt: Kurtaslan, 2001: 1). Osmanlı saraylarında fasıllara kemanî Corci'nin icrasıyla dâhil olan sine keman, daha sonra kemanî Hızır Ağa tarafından da kullanmıştır. Hızır Ağa kemanî Corci'nin öğrencisidir. Halep'te dünyaya gelen Hızır Ağa, besteciliği ve sine keman icracılığı ile bilinmektedir. "Tefhimü"l Makamat fi Tevlidi"n Nagamat" (Nağmelerin Doğuşunda Makamların Açıklanması)



Resim 1. Sine Keman "Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n Nagamât" el yazmasından (Asutay, 2019).

1779 yılına ait bir kaynakta Kemani Çavuş Ahmed'in haremde icra etmek için bir keman aldığı söylenmektedir (Topkapı, 1193/1779 tarihli ceyb-i hümayun veharc-ı hassa defteri, Aksoy, 2008). Rauf Yekta, ney, sine keman ve tanbur enstrümanlarının III. Sultan Selim döneminde nefis bir üçlü olduğunu belirtmiştir. Bu dönemi Türk müziğinin zirvesi olarak nitelendirmektedir (Yekta, 1986: 86). III. Selim'in padişahlığı döneminde yani 1789-1807 yılları arasında Moldovyalı Miron adındaki müzisyenin sine kemanı İstanbul'a getirdiği söylenmektedir. Ancak bu iddia doğru değildir. Bunun sebebi 1781-1786 yılları arasında İstanbul yaşamış olan din adamı ve edebiyatçı Giambattista Toderini'nin sine kemanı Türklerin çaldığı bir çalgı olarak belirtmesidir. "Bununla birlikte III. Selim döneminden önce Türkler tarafından sine keman kullanılmış olsa bile tarihi bilginin eksikliğinden dolayı sine kemanın İstanbul'a tam olarak getirildiği tarihi belirlemek mümkün olamayacaktır" (Yekta, 1986: 190).

Sine keman, Viola D'amore

Cafer Açın "Enstrüman Bilimi" kitabında sine kemanı viola d'amore, aşk violası, olarak tanıtmıştır. Büyük bir gövdesi olması sebebiyle kemandan daha çok tele sahiptir. Avrupa'da kullanılan Viola d'amore'nin 6 ya da 7 telli çeşitleri bulunmaktadır.

Fotoğraf 1. Yedi telli Sine Keman.

Klavye üzerinde bulunan tellere ilave olarak eşik altından geçen, klavyenin altından devam edip burgulara uzanan ahenk telleri bulunmaktadır. Bu ahenk telleri çalınan eserin tonuna göre ayarlanıp rezonans sağlaması için kullanılır. Leopold Mozart (1719-1787) tarafından yayınlanan "A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing" kitabında viola d'amore'nin ilk kullanılan halinde sadece beş telin bulunduğu, ahenk tellerinin kullanılmadığından bahsedilmektedir.

Fotoğraf 2. Sine Keman'ın rezonans telleri.

Viola d'amore'nin gövdesindeki "f" delikleri kemandan daha farklı bir şekilde yapılmıştır. Bu delikler alev şekline benzemektedir.

Fotoğraf 3. Barok döneminde kullanılan "f" delikleri.

Bir diğer farklılık ise burguların bulunduğu salyangoz kısmında görülür. Enstrümanın salyangoz bölgesinde insan başı, aslan başı, at başı ve gözü bağlanmış yüz figürleri kullanılmıştır.

Fotoğraf 4. Viola d'amore salyangoz örnekeleri.

17. ve 18. yüzyılda genellikle bağırsak teller kullanılan viola d'amore'de alt teller gümüş ile sarılmıştır. Ahenk telleri ise metalden kullanılmıştır. Avrupada viola d'amore'nin farklı akortlarda kullanıldığı kaynaklardan bilinmektedir. Johann Mattheson'ın 1713 yılında "Da neu eröffnete Orchestre" yani "Yeni Açılan Orkestra" isimli orkestrasında viola d'amore nin "sol, do, mi ya da mi bemol, sol, do" olarak akort edilerek çalındığı belirtilmiştir (Boyden, 1946: 554) Yine aynı kaynakta beş telli viola d'amore'den kısa bir süre sonra altı telli bir viola d'amore'nin ortaya çıktığı belirtilmiştir. Boyden Ariosti'nin viola d'amore için yazmış olduğu ders kitabında "kemanlarda olduğu gibi, viyola d'amore'nin telleri genellikle üç ve dörtlü aralıklarla akort edilir, ancak akortların perdeleri ve kombinasyonları değişkendir" ifadesi kullanılmıştır. Heinrich Von Biber'in yazmış olduğu bir partitada viole d'amore'nin "do, sol, do, mi bemol, sol, do" olarak akort edildiği belirtilmiştir. Yine aynı kaynakta Ariosti'nin yazmış olduğu cantat, obbligato için aynı akordun kullandığı vurgulanmıştır. Curt Suchs'a göre Avrupa müziğinde kullanılan viola d'amore ile ilgili rezonans telleri hakkında bilgi veren ilk kaynak Casapar Majer'in "Neu -eröffnete Theoretisch un Pracktischer Music- Saal" isimli kitabıdır. Bu kitapta rezonans tellerinin akordunu "karışık durum" olarak nitelendirmiştir. London Consort of Viols'un kurucusu, yöneticisi ve ayrıca BBC Senfoni Orkestrası'nın baş viyolacısı Harry Danks'ın viola d'amore hakkında yazmış olduğu makalede, bu enstrümanın sürekli akordunun bozulduğundan bahsetmektedir. Viola d'amore'ye yapılan bu atıfın Leopold Mozart'ın keman üzerine yazdığı incelemede bulunabileceğini söylemektedir. Ayrıca bu akort sorunun yalnızca enstrümana bağlanmaması gerektiği, o dönemki tel kalitesinin buna sebep olduğu anlatılmaktadır (Danks ve King, 1957: 14). Danks bu kitapta akort konusu ile ilgili şunları söylemektedir "çalınacak eserin anahtarına bağlı olarak bu yaylılar için birçok farklı akort kullanılmaktadır". Genellikle besteci tarafından önerilen bir akort veya scordatura eklenir; (Scordatura, bir müzik enstrümanının tellerinin standart akordunun bilinçli olarak değiştirilmesi

veya normalden farklı ayarlanması işlemidir. (Yürümez,2024:1952) Zor bölümlerin kolay çalınması için, birtakım akorlar, özel tınılar ve ses efektleri elde etmek için kullanılır). Yine akortla ilgili klavye üzerindeki tellerde olduğu gibi, rezonans teller olarak bilinen ek teller içinde çeşitli akort yöntemlerinin olduğunu söylenmektedir. Bu yöntemlerden biri, klavye üstündeki teller ile uyum içinde olması, diğeri ise Henri Casadesus tarafından önerilen kromatik bir dizidir. Danks "ortalama tel sayısı yedi çalma ve yedi rezonans olmasına rağmen, bu hiçbir zaman standartlaştırılmamıştır. Daha fazla ve daha az tel sayısına sahip viola d'amore mevcuttur. Paris Konservatuarı'nda yedi adet eşik üstünde ve on beş rezonans teli olan bir aşk viyolası bulunurken, Kopenhag'daki Ulusal Müzik Tarihi Müzesi'nde yedi adet eşik üstü ve on altı eşik altı teli olan bir enstrüman bulunmaktadır". Bazı tarihçiler viyola d'amore'nin doğum yeri olarak Hindistan'ı göstermektedir. Doğu Hindistan'da yaylı olanların yanı sıra yirmi dört rezonans teli olan bazı enstrümanlar vardır. Francois Joseph Fetis, 'Histoire generale de la musique' adlı eserinde viyola d'amore'nin kökenini Araplara atfeder, çünkü onların enstrümanlarından biri olan kemangeh roumy'nin rezonans telleri ile viola d'amore'nin çok benzediğini düşünmektedir. Viola d'amore'nin alevli kılıç şeklindeki ses delikleri bu teoriyi desteklemektedir; alevli kılıç, Allah'a tam bir teslimiyetin Arapça adı olan İslam'ın sembolüdür (Danks ve King, 1957: 15).

Fotoğraf 5. Viola d'amore alevli kılıç.

Stainer, Tielke, Eberle, Klotz, Grancino, Testore, Storioni, Gagliano ve Landolfi gibi birçok ünlü enstrüman yapımcısı viola d'amore'nin güzel örneklerini üretmiştir (Danks ve King, 1957: 15). Viola d'amore, yaylı çalgılar ailesinin diğer üyeleri kadar popüler olmasada kendine özgü ses renginden dolayı besteciler tarafından tercih edilmiştir. Attilio Ariosti viola d'amore için eser yazan ilk bestecilerden birisidir. Viola d'amore için yayınlamış olduğu altı sonatı ve sekiz konçertosu bulunmaktadır. Vivaldi de Ariosti gibi aşk viyolasından etkilenmiştir. Konçertolardan altısı Torino kütüphanesindeki "Mauro Foa" koleksiyonunda, geri kalan ikisi ise Dresden Devlet kütüphanesinde bulunmaktadır. J. S. Bach, viola d'amore'yi solo bir enstrümandan ziyade bestelerinde bir renk olarak kullanmıştır.

Avrupa'daki gelişim ve değişim süreci hakkında bilgi sahibi olduğumuz Viola d'amore'nin Türk müziğinde hangi akortla icra edildiği, ahenk tellerinin kullanılıp kullanılmadığı, kaç telli versiyonunun icra edildiği hakkında fazla bir bilgiye sahip değiliz. Elimizde eski icrasıyla ilgili hiçbir ses kaydı bulunmamaktadır. Sadece yazılı kaynaklardan aldığımız bilgiler doğrultusunda yorum yapmamız mümkün olmaktadır. Fiziki olarak büyük bir yapısı olan viola d'amore, Türk müziğinde göğüse dayanarak icra edilmesi sebebiyle sine keman adını aldığı söylenmektedir. Nurettin Rüşdü Büngül yazmış olduğu "Eski Eserler Ansiklopedisi'nde" sine kemanla ilgili şunları söylemektedir "Mâlum olan kemanın küçük büyük birçok nevi ve birçok isimleri varsa da bunların içinde mutatdan bir az büyükçesine-sineye dayanıp çalındığı için-sine keman derler. Bunlardan bir tanesinin iki asır kadar evvel sadefçi Garabet usta tarafından sadef ve bağlarla müzeyyen olarak Sultan Reşat zamanındaki saray erkânından birisinde olduğunu işitmiştim" (Büngül, 1939: 61-62). Günümüz genç keman yapımıcısı Jonathan Hill 2017 yılında İstanbul'a yaptığı bir seyahat sırasında 18. ve 19. yüzyıllarda viola d'amore'nin klasik Türk müziğinde kullanılmış olduğunu söylemektedir. O zamandan beri İstanbul'da yapılmış veya çalınmış bir viola d'amore için araştırma yaptığını ve bu enstrümana Londra'da bulunan Harniman müzesi konservatörü ile yapmış olduğu bir toplantı sırasında rastladığını belirtir ve şunları söyler " Eğer Viola d'amore, ilk belgelerin gösterdiği gibi, 1600'lü yılların ortasında telli bir versiyon olarak batı Avrupa'da ortaya çıkmış ise muhtemelen enstrüman, 18. yüzyılda Konstantinopolis'e ulaşmış hem sesi hem de icra edilebilirliği bakımından Osmanlı oda müziğine kabul edilmiştir". Viyola d'amore'nin daha sonra Türk müziği icra geleneğine uyacak şekilde uyarlanmış olması veya benzer rezonans telli bir enstrümanın geliştirilmiş olması mümkündür, çünkü bölgede Karadeniz'in kemençesi ve Girit lirası gibi rezonans telli başka geleneksel enstrümanlar da bulunmaktadır. Hangisinin önce geldiği veya hangi enstrümanın birbirinden etkilendiği belirsizliğini korumaktadır".

Fotoğraf 6. Viola d'amore (Londra Horniman Müzesi, 1898.

Jonathan Hill enstrümanın içerisinde bulunan etiket ile ilgili şunları söylemektedir. Etiket Chateaureynaud, bu Fransız kökenli bir yapımcıyı akla getiriyor. Müze bu enstrümanı 1898 yılında almış ve bu yapımcının 1850-1880 yılları arasında çalıştığını bize gösteriyor. Boyu 38 cm, tel uzunluğu ise yaklaşık 35 cm olan bu enstrüman için Jonathan Hill "taslak, keman ve viol arasında bir yerde alıyor diye belirtmiştir (Hill, t.y.).

Fotoğraf 7. Viola d'amore'un Jean Chateaureynaud etiketi (Londra Horniman Müzesi, 1898).

Aşağıdaki resimde de görüldüğü gibi eşik üzerinde altı adet tel vardır. Eşik altında ise üç adet rezonans teli bulunmaktadır (Hill, t.y.).

Fotoğraf 8. Viola d'amore'nin eşiği (Londra Horniman Müzesi, 1898).

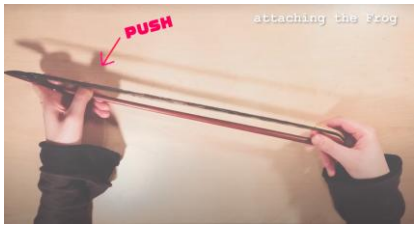
Kuyruk ve sap kısmına baktığımızda rezonans tellerinin basit bir şekilde çivilere tutturulduğu görülmektedir (Hill, t.y.).

Fotoğraf 9. Viola d'amore'un rezonans tel bağlantıları (Londra Horniman Müzesi, 1898).

Burguların olduğu salyangoz bölümü, normal kemanlarda olduğu gibi içe dönük değil, dışa dönük olarak yapılmıştır. Ayrıca burgularda ahşap yerine gitarda olduğu gibi mekanizmalı bir sistem kullanılmıştır (Hill, t.y.).

Fotoğraf 10. Viola d'amore'un dışa eğimli salyangoz bölümü (Londra Horniman Müzesi, 1898).

Viola d'amore çalmak için kullanılan yaylar, modern keman ve viyola için kullanılan yaylardan önemli ölçüde farklıdır. Yaylı çalgılar için kullanılan Barok yaylar daha küçüktür ve daha sivri uçludur. Ayrıca daha fazla dışa doğru kıvırıma sahiptir. Buna ilave olarak, kılları sıkma yöntemi de farklıdır. Barok yaylarda, kılların alt ucunun istenen gerginliğe ulaşması için farklı çentikler bulunmaktadır. Yayın kendisine tutturulan bir klips tekniği vardır.



Fotoğraf 11. Barok dönemi yayı klips çıkarma işlemi.

Fotoğraf 12. Barok dönemi yayı klips takma işlemi.

Sine kemanın kemani Corci ve Hızır Ağadan sonra kimler tarafından icra edildiği bilinmemektedir. Günümüzde de çok az sayıda icracı bulunmaktadır. Hasan Esen, Kemal Caba, Alper Asutay sine keman sanatçılarımızdan birkaçıdır.

Alper Asutay

1986 yılında İstanbul'da doğan Alper Asutay ilk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamlamıştır. İlk müzik eğitimine 1998 yılında Cahit Peksayar ile başlamıştır. Aynı dönemde Maltepe Musiki Eğitim Vakfı'nda usûl, nota, nazariyat ve repertuar dersleri almıştır. 2000 yılında Cahit Peksayar'ın vefatının ardından, keman derslerine Mithat Arısoy ile devam etmiştir. 2003-2013 yılları arasında Maltepe Musiki Eğitim Vakfı'nda keman öğretmenliği yapmıştır. 2014 yılında Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı lisans bölümünden, 2019 yılında ise yüksek lisans bölümünden "Barok Çalgı sine Keman-Viola D'amore ile Osmanlı Barok Dönemi ve Avrupa Barok Müziğinin Etkileşiminin Araştırılması" konulu tezi ile mezun olmuştur. Lisans ve yüksek lisans öğretimi boyunca; Alaeddin Yavaşça, Erol Deran, Mutlu Torun, Saim Akçıl, İhsan Özer gibi hocalardan dersler almıştır. 2005 yılında "Relaxation Music" seri CD çalışmasında yer alan "Keyif" ismindeki keman albümünü yapmıştır. 2005 yılından bu yana Pendik Belediyesi Sanat Akademisi'nde keman öğretmenliği, 2011-2012 yılları arasında Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda misafir keman sanatçılığı, 2013- 2016 yılları arasında TRT İstanbul Radyosunda akitli keman sanatçılığı, 2017-2020 yılları arasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu'nda misafir sine keman sanatçılığı yapmıştır. 2020-2021 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Osmanlı Müziği Araştırmaları Merkezi bünyesinde Proje Destek Uzmanı ve aynı kurumda İcra Heyetinde sine keman sanatçısı olarak görev yapmıştır. 2021-2024 yılları arasında İBB Orkestralar Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Topluluğunda keman sanatçısı olarak görev almıştır. 2024 yılından bu yana Cumhurbaşkanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosunda keman sanatçısı olarak görev yapmaktadır. Çalıştığı kurumların haricinde birçok projede, yurt içi ve yurt dışında çeşitli konser ve albüm çalışmalarına keman ve sine keman sanatçısı olarak katılmaya devam etmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.

YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, görüşme ve gözlem gibi veri toplama yöntemi olan nitel araştırma, sonuç olarak elde edilen verilerin yeni bir bilgi bütünlüğü oluşturması açısından önemli bir araştırma yöntemidir. Dimitri Kantermiroğlu'nun bestelemiş olduğu Sazkâr peşrevinin Alper Asutay sine keman yorumu, Youtube çevrimiçi video paylaşım platformunda tespit edilmiştir. Sine keman icracısı Alper Asutay'ın icra etmiş olduğu eserin keman icra teknikleri, görsel ve duyusal olarak incelenmiştir. Bu icra teknikleri içerisinde

süslemeler, kullanmış olduğu akorttaki *duateler* ve yay teknikleri bulunmaktadır. Araştırmanın evreni Türk müziği saz eseri, örneklemi ise Dimitri Kantermiroğlu'nun bestelediği Sazkâr peşrevinin Alper Asutay icrası ile sine keman yorumudur. Araştırma Alper Asutay'ın sine keman icrası sırasında kullanmış olduğu *duate*, süsleme ve yay teknikleri ile sınırlandırılmıştır. Eser bir hane bir teslim olarak icra edilmiştir. Finale nota programı ile notayı alınan eser, ritmik ve melodik olarak incelenmiştir.

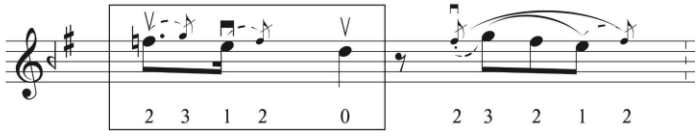
BULGULAR ve YORUM

Sazkâr makamındaki bu eser rast perdesi üzerinde icra edilmiştir. Eser üzerine yazılmış olan parmak numaraları bu transpoze sahasına göredir. Alper Asutay bu icrasında pesten tize doğru "re, sol, re, sol, re, la, re" akordunu kullanmıştır.

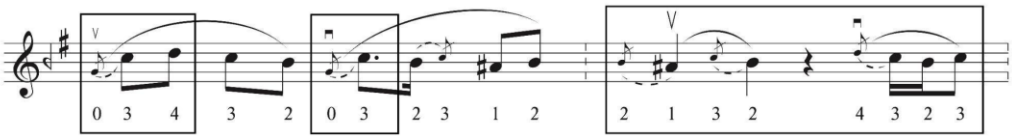
Alper Asutay'ın Sine keman ile Sazkâr Peşrevi İcra Analizi

Süslemeler

Alper Asutay eserin genelinde değerini kendinden önceki ve sonraki notadan alan çarpma süslemelerini kullanmıştır.



Nota 1. Değerimi kendinden önceki notadan alan çarpma.



Nota 2. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma.

Bu bölümün icrasında değerini kendinden önceki ve kendinden sonraki notadan alan çarpmaların arka arkaya kullanıldığı görülmüştür.

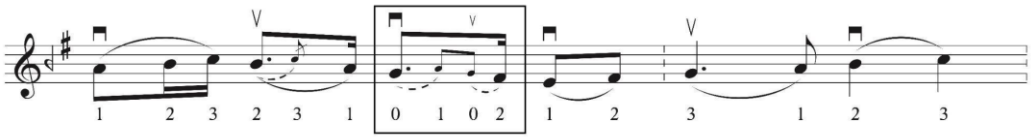
Nota 3.Değerini kendinden önceki ve sonraki notadan alan çarpma.

Nota 4.Değerini kendinden önceki ve sonraki notadan alan çarpma.

Eserde noktalı sekizlik ve onaltılık vuruşlardan ve noktalı dörtlük ile sekizlik vuruşlardan oluşan iki adet kalıp bulunmaktadır.

Nota 5. Noktalı sekizlik ile onaltılık, noktalı dörtlük ile sekizlik değerlerden oluşan nota kalıpları.

Bu iki ritim kalıbının arası Türk müziği saz ve ses icracıları tarafından doldurularak icra edilir. İcracı Alper Asutay'da her iki ritim kalıbının arasını doldurarak yani işleyerek icra etmiştir.



Nota 6. İşleme notası.

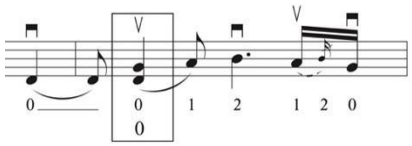
Nota 7. İşleme notası.

Bu pasajda noktalı bir dörtlük nota ve sekizlik nota kalıbının arası sanki grupetto yapılıyormuş gibi işlenmiştir.

Nota 8. Doldurma notası.

Nota 9. Grupetto.

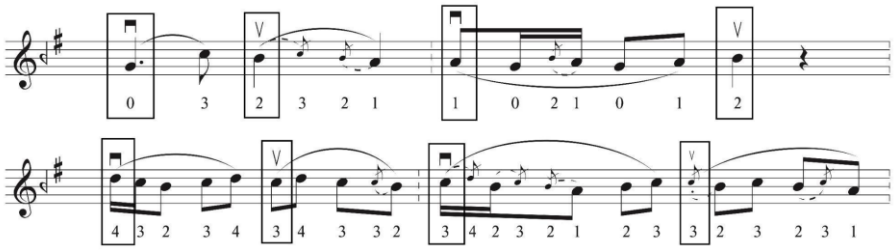
Türk müziği saz icrasında belirli bölümlerde çift ses kullanmaktadır. Bu çift ses kullanımı ana sesi destekleyen bir anlayış ile yani dem sesi olarak icra edilir. Çift sesler genellikle uzun notalarda, asma kalışlarında ve eserin son notalarında kullanılmaktadır. İcracı Alper Asutay çift ses kullanımını eser sonunda sergilemiştir.



Nota 10. Çift ses.

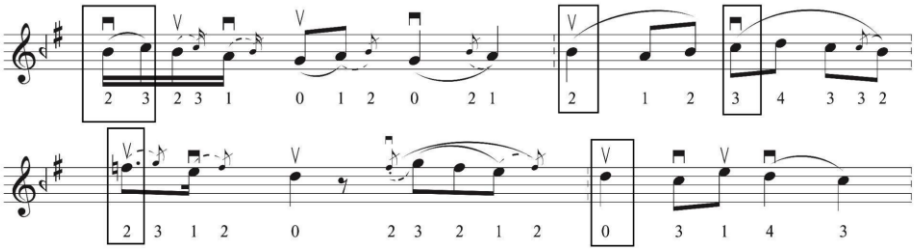
Yay Teknikleri

Alper Asutay'ın bu icrasında kullanmış olduğu yay teknikleri ve yay bağları tespit edilmiştir. Türk müziği keman icrasında genellikle detache yay tekniği kullanılmaktadır. Özellikle detache yay tekniği yayın uç kısmının kullanılır. Ancak Alper Asutay yayın tamamını kullanarak zaman zaman legato ve detache yay tekniklerini sergilemiştir. Türk müziği keman icrasında nota üzerine herhangi bir yay bağı yazılmamaktadır. İcracılar hiçbir kurala bağlı kalmadan yayı kullanır. Ancak günümüzde Klasik Türk Müziği Korolarındaki keman icracılarının ortak bir yay kullanımı sergilediği görülmektedir. Yay kullanımı kuvvetli ve zayıf zaman açısından, ayrıca müzikal ifadelerin ortaya çıkması bakımından çok önemlidir. Klasik Batı müziğinde teknik açıdan eserlerin daha zor olması sebebiyle farklı keman pozisyonları, çeşitli yay teknikleri ve buna bağlı yay bağı kullanılması gerekmektedir. Ancak Türk müziği saz ve söz eserlerinin icra edilebilmesi için keman icracılarının legato, detache, tremolo ve staccato gibi temel yay tekniklerini kullanması yeterlidir. Türk müziği keman icracılığında yay kullanımındaki en önemli faktör kuvvetli ve zayıf zamanın veya melodi başlangıcının ölçü başında ve sonunda icra edilmesi, ayrıca buna bağlı olarak yayın iterek ve çekerek kullanılmasıdır. Bunun yanında aksak usûller ile bestelenmiş eserlerin yay kullanımı da önemlidir. Bu eser büyük usûlde bestelenmiştir. İcracının kullanmış olduğu yay bağı ve teknikleri şu şekilde sıralanmaktadır. Aşağıdaki örnekte icracının ölçü başlarını çekerek icra ettiği, ölçü ortasında ise iterek eserin icrasına devam ettiği tespit edilmiştir. Ölçü ortasında iterek yay kullandığı için bir sonraki ölçüye tekrar çekerek başlayabildiği görülmüştür. Melodik olarak baktığımızda yay bölünmeleri herhangi bir melodik yapının bölünmesine sebep olmamıştır.



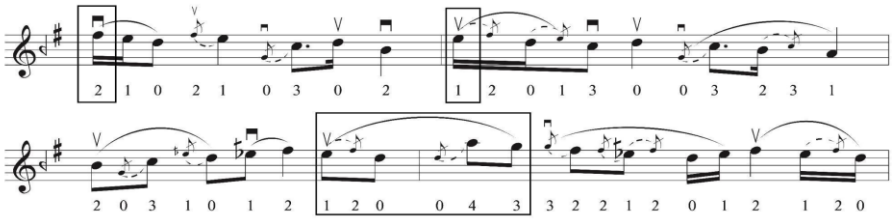
Nota 11. 1. Hane yay bağı kullanımı.

Eserin devamında ilk örneğin aksine ölçü başlarının iterek icra edildiği görülmektedir. Bu bölümde icracının yapmış olduğu değerini kendinden önce ve değerini kendinden sonra alan çarpma süslemesine odaklandığı ve bu yüzden farklı yay tercihleri kullandığı söylenebilir.



Nota 12. 1. Hane yay bağı kullanımı.

Teslim bölümünde icracının bazen ölçü başını çekerek, bazen ise iterek kullandığı görülmüştür. Ancak bu bölümde diğer örneklerin aksine bir ölçünün sonunu diğer ölçünün başını birleştirerek eseri icra ettiği görülmüştür.



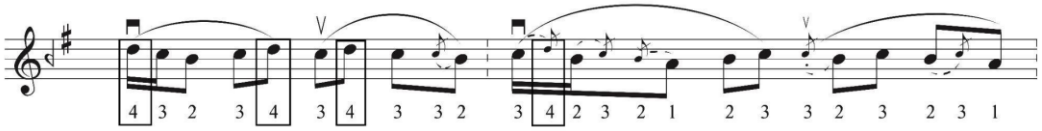
Nota 13. Teslim bölümü yay bağı kullanımı.

Eserin sonlarında diğer bölümlerde olduğu gibi belirli bir kurala bağlı kalmadan yay bağı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Duate

Klasik Batı müziğinde *duate* olarak bilinen bu terim, Türkçede parmaklandırma olarak adlandırılır. Kemanda normal akorttaki parmaklandırma ve pozisyon kullanımından doğan parmaklandırmaya ilave olarak farklı akortlardan oluşan parmaklandırma ortaya çıkmaktadır. Günümüzde kullanılan keman akordunun aksine yakın dönemde farklı bir keman akordu kullanılmıştır. Bu akort kullanımının birçok sebebi vardır. Ancak bu sebeplerden en önemlisi eserlerin en rahat şekilde icra

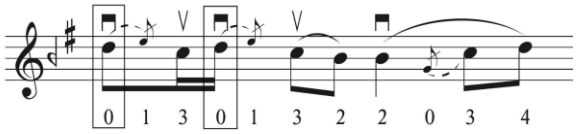
edilmesidir. Sine keman icrasında da bu görülmektedir. Barok dönemde kullanılmış olan viole d'amore çalgısında eserlerin tonuna göre farklı akortların kullanıldığı bilinmektedir. Alper Asutay da bu icrasında pesten tize doğru "re, sol, re, sol, re, la, re" akordunu kullanmıştır. Bu akorda baktığımızda tiz bölgedeki akordun yakın dönemde Türk müziği keman icracılarının tercih ettiği "sol, re, la, re" akort ile aynı olduğu görülür. Bu bölümde bahsedilen akort ile kullanılan *duate* yani parmaklandırmalar incelenecektir. Türk müziği keman icracıları dört numaralı parmağı zorunlu haller dışında kullanılmamaktadır. Bu zorunlu hallerin başında mikrotonal seslerin kullanımı bulunmaktadır. Bir diğer zorunlu hal üç numaralı parmak sonrası yapılan değerini kendinden önceki notadan alan çarpmadır. Bunun dışında icracılar dört numaralı parmağı kullanmayı tercih etmemektedir. Melodik yapı bir sonraki tele geçmeyi gerektiriyorsa ya da dört numaralı parmağın olduğu sese değerini kendinden önceki sesten alan süsleme yapılmayacak ise dört numaralı parmak kullanılmadan diğer tele geçilir. Aşağıdaki örnekte melodinin başından itibaren dört numaralı parmak kullanımı tercih edilmiş ve boş tel hiç kullanılmamıştır.



Nota 14. Dört numaralı parmak kullanımı.

Günümüz keman icracılarında bu tarz parmaklandırma tercihleri fazlasıyla görülmektedir. Bunun sebebi de beraber icra ettiği çalgı ile doğru entonasyonda buluşabilmektir. Boş kullanılan tel, akordun doğru olduğundan emin olunmadığı durumlarda her zaman entonasyon açısından risk oluşturmaktadır.

Aşağıdaki örnekte daha önce bahsedilen zorunlu hallerden biri bulunmaktadır. İcracı değerini kendinden önceki notadan alan çarpma yapmak istediği için "re" sesini boş tel ile icra etmiştir.



Nota 15. "Re" sesinin boş tel ile kullanımı.

Eserin son bölümünde melodinin karar perdesine doğru seyrederken icracının kullanmış olduğu akort sebebiyle daha önce boş tel ile kullanılan "sol" sesi üç numaralı parmakla icra edilmiştir. Yakın dönem Türk müziği icracılarının tiz bölümde kullandıkları akort farklılığında olduğu gibi Alper Asutay sine kemanda tercih etmiş olduğu akort sebebiyle dört numaralı parmakla ya da boş tel ile icra etmesi gereken sol sesini üç numaralı parmakla icra etmiş ve eseri tamamlamıştır.

Nota 16. Üç numaralı parmak kullanımı.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Türk müziği saz icracılığında yaylı sazlar içerisinde rebab, kemençe, sine keman, keman ve çello'nun kullanıldığı bilinmektedir. Bu enstrümanlar içerisinde sine keman en az kullanılan enstrüman olmuştur. 18. yüzyılda kullanılmaya başlanan sine keman fiziki şartları ve buna bağlı olarak zor icra edilmesi sebebiyle kısa sürede yerini kemana bırakmıştır. Kemandan daha büyük bir boya sahip olduğu için göğüse dayanarak icra edilmiştir. Büyük bir gövdesinin olması yanı sıra burgulardan kuyruk kısmına uzanan ve klavye altından geçen rezonans telleri bulunmaktadır. Bu rezonans telleri de icra sırasında akort bakımından zorluk yaratmaktadır. Sine kemanın eski kemaniler tarafından icra edilmiş hiçbir ses kaydı bulunmamaktadır. Bu çalışmada Dimitri Kantemiroğlu'nun bestelemiş olduğu Sazkâr Peşrevi incelenmiştir. İnceleme üç temel başlık altında yapılmıştır. Bu başlıklar Alper Asutay'ın sine keman ile yapmış olduğu süslemeler, kullanmış olduğu yay teknikleri ve *duatelerdir*. Sazkâr peşrevi icrasında süsleme olarak çoğunlukla değerini kendinden önce ve değerini kendinden sonra alan çarpmalar kullanıldığı görülmüştür. Türk müziği saz ve söz icrasında noktalı sekizlik ile onaltılık ve noktalı dörtlük ile sekizlik notaların birleştiği bir nota kalıbı bulunmaktadır. Bu nota kalıplarının arası yakın notalar ile işlenmekte yani doldurulmaktadır. Bu süsleme hemen hemen her noktalı kalıpta gerçekleştirilir. Bu eser icrasında da iki nota arası doldurularak eser süslenmiştir. Bu süslemelere ilave olarak eser içerisinde bir adet doldurma notası ve bir adet grupetto süslemesi kullanılmıştır. Eserin son bölümünde de ana melodiyi destekleyici çift ses ile eserin icrası tamamlanmıştır. Alper Asutay bu eserin icrasında klasik keman tavrını koruyarak fazla süslemeden uzak, eserin aslına sadık kalan bir icra sergilenmiştir. Türk müziği keman icracıları saz ve söz müziğinde belirli başlı yay teknikleri kullanmaktadır. Bunların başında detache, legato, tremola, staccato ve pizzicato gelmektedir. Eserlerin zorluk derecesi arttıkça yay teknikleri fazlalaşır. İcra edilen bu eser peşrev formundadır. İcra bakımından kolay ancak içerik bakımından zor bir eserdir. Bu açıdan Alper Asutay icra sırasında detache ve legato yay tekniklerini kullanmıştır. Genel olarak yaylı sazlar icrasında kuvvetli zaman yani ölçü başı çekerek, zayıf zaman yani ölçü sonu iterek kullanılmaktadır. Eser içerisindeki melodik yapıya göre bu durum değişiklik gösterebilir. Alper Asutay'da eser içerisinde

melodik bütünlüğü bozmayacak şekilde yayını kullanmıştır. Eser son olarak *duate* yani parmaklandırma açısından incelenmiştir. Türk müziği keman icracılarının kullandıkları farklı akortlardan dolayı parmaklandırma değişiklik gösterebilmektedir. Alper Asutay eser icrasında pesten tize "re, sol, re, sol, re, la, re" akordunu kullanmıştır. Klasik batı müziğinde keman "sol, re, la, mi" yani tam beşli aralık ile akort edilir. Bazı Türk müziği keman icracıları ise bu tam beşli aralığı son iki telde tam dörtlü olarak yani "sol, re, la, re" olarak kullanır. Bu eserin icrasında da son dört telin yakın geçmişteki keman icracılarının kullanış olduğu "sol, re, la, re" akordu gibi kullanıldığı görülmektedir. Eser içerisinde makamın seyri bakımdan tiz seslerde fazla dolaşılmadığı için son iki tel üzerinde bir değerlendirme yapılamamıştır. Ancak eserin karar perdesi olan "sol" sesinin kullanılan akorttan dolayı bazen boş tel ile bazen ise üç numaralı parmak ile icra edildiği tespit edilmiştir.

KAYNAKLAR

Açın, C. (1994). *Enstrüman bilimi (organoloji).* İstanbul: Yenidoğan Basımevi.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Asutay, A. (2019). *Barok çalgı sine keman- viola d'amore ile Osmanlı Barok dönemi ve Avrupa Barok müziğinin etkileşiminin araştırılması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Boyden, D. D. (1946). Ariosti's lessons for viola d'amore. *The Musical Quarterly*, *32*(4), 545-563. http://www.jstor.org/stable/739244

Büngül, N. R. (1939). Sine keman. *Eski eserler ansiklopedisi* içinde (1. bs., Cilt 2, 61-62. ss.). İstanbul: TercümanYayınları.

Danks, H. (1957). The viola d'amore. *Music & Letters,* 38(1), 14–20. http://www.jstor.org/stable/730631

Felis, L. (2019). *Music of the Baroque period: how its styles and techniques changed music*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). State University of New York, New Paltz.

Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri I. Cilt.* İstanbul: Numune Matbaası.

Goldstein, C. (2016). *The art behind the Baroque violin*. Syracuse University, New York.

Kurtaslan, Z. (2009). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (26), 409-429.

Mozart, L. (1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Oxford University Press

Sertkaya, O. F. (1982). *Eski Türkçede musiki terimleri ve musiki alet isimleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

Özalp, M. N. (2000). *Türk musikisi tarihi 1. cilt.* İstanbul: Milli eğitim Yayınevi.

Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan. (Orijinal yayın tarihi, 1922)

Yürümez, E. (2024). *Geleneksel ve Modern keman tekniklerinin incelenmesi.* International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR), 11(112), 1939–1955. https://doi.org/10.5281/zenodo.14020375

Web Kaynakları

Bows. (t.y.). *violadamoresociety içinde.*
(Erişim adresi: https://www.violadamoresociety.org/en/viola-damore/bows),
(Erişim tarihi: 05.01.2025).

Hill, J. (t.y.). *Viola D'amore Made In Constantınople / Istanbul, 19th Century içinde.*
(Erişim adresi: https://www.jonathanhill-luthier.com/viola-damore-made-in-istanbul),
(Erişim tarihi: 07.02.2025).
http:1: (Erişim adresi: https://youtu.be/FpxJxoNOdg0?si=Kf_YzP5hK6jfXW4x), (Erişim tarihi 06.02.2025)

Sine keman. (t.y.). *Turkish Musicportal içinde*.
(Erişim adresi: http://www.turkishmusicportal.org/tr/calgilar/klasik-turk-muzigi-sinekemani), (Erişim tarihi: 06.02.2025).

EXTENDED ABSTRACT

In Turkish music, especially in Ottoman palace music, stringed instruments of Central Asian origin such as the kemençe, rebab, kopuz and ıklığ were widely used before the violin. According to Charles Fonton, who conducted research on Eastern music, the violin was first brought to the Ottoman palace by Blind Yorgi. Additionally, Fanton said that the violin was not a popular instrument outside of taverns and therefore would be forgotten after Yorgi.Fonton stated that the Turks had given importance to the rebab as the main stringed instrument, stated that the violin would not have a place in Ottoman music in the long term against the rebab. Today, it is not known for sure when the violin was included in Turkish music. Different views are put forward on this subject, and there is no clear information about the transition processes of the kemençe, rebab, sine

keman and violin used in Turkish music. In addition, there is no definite information on which member of the stringed instrument family the instrument referred to as "violin" in the sources corresponds to. According to another source, the work of French musicologist Guillaume André Villoteau, who went to Egypt in 1798 to study Eastern and Arabic music, is considered one of the most comprehensive studies in this field. Villoteau provides the following information about the sine keman: The "Viola d'amore" (Love Viola), used in Europe, is called the "sine keman" by the Turks and the "Kemençe-i Rumî" by the Egyptian Arabs. According to Villoteau's studies, the Kemençe-i Rumî is a twelve-stringed instrument. "The sine keman, referred to as the Viola d'amore in old sources, is considered the first example of the violin family to come to Ottoman lands." In addition, the German traveler Sulzer introduced Turkish musical instruments as the tanbur, ney, miskal, sine keman, girif, fasıl kemençesi, tambour and daire during his time in Wallachia in the 1770s. Baron de Tott, who came to Istanbul in 1755 and published his travelogue in 1785, likened Ottoman fasıl music to chamber music; he stated that the tanbur, rebap, ney, miskal, sine keman and daire were used in this type of music. According to Rauf Yekta, who has important works on Turkish music, the sine keman is not a Turkish instrument, and there is no definite information about when it started to be used in Ottoman lands. The sine keman was first included in the fasıls in the Ottoman palace by Kemanî Corci, and was later performed by Kemanî Hızır Ağa. Cafer Açın introduces the sine keman, which started to be used in Turkish music, as the love viola in his work "Instruman Bilimi". This instrument has the feature of having more strings than the violin thanks to its large body. There are different types of viola d'amore used in Europe, with 6 or 7 strings. In addition to these strings, there are harmony strings that pass under the strings on the keyboard and continue from the lower part of the keyboard to the pegs. These harmony strings are used to provide resonance by adjusting them according to the tone of the piece being played. In a book published by Leopold Mozart, there is information that the viola d'amore had only five strings in its first use and that harmony strings were not used. The "f" holes on the body of the viola d'amore are designed differently from the violin, and these holes generally resemble the shape of a flame. It is observed that there are figures such as human heads, lion heads, and horse heads around the pegs on the volute part of the instrument and that these figures are enriched with various facial depictions. In the viola d'amore, which was generally played with gut strings in the 17th and 18th centuries, the lower strings are wrapped with silver. The harmony strings are made of metal. In addition, there is

information in the sources that the viola d'amore was used in different tunings in Europe. These features reveal the historical development and cultural diversity of the instrument.

The viola d'amore, which has a physically large structure, is called the "sine keman" in Turkish music because it is played by leaning on the chest. Nurettin Rüşdü Büngül uses the following expression about the sine keman in his work titled "Ancient Works Encyclopedia": "Although it is known that there are many small and large varieties of the violin, the instrument that is significantly larger among them and is played by leaning on the chest is called the sine keman. It is said that one of these was presented to an official in the palace of Sultan Reşat approximately two centuries ago by the master plainer Garabet, equipped with plainer and strings. This instrument, which resembles the violin in appearance, is larger in size and has a fuller tone. Unlike other viols, its string structure is different. Additional strings are placed on the strings above the bridge to provide resonance below the threshold." This instrument, known as the "sine keman" in Turkish music, has been in the Turkish music repertoire for a very short time and is rarely used today. It has been observed that there is no analysis study on the performance of the sine keman and it is thought that a research to be conducted in this field will be important in terms of transferring the tradition of Turkish music performance with the sine keman to the future. In this context, it can be stated that this study titled "An Instrument in Turkish Music: Performance Analysis of the Sazkar Peşrevi with the Interpretation of Sine Keman and Alper Asutay" was carried out in order for the obtained data to contribute to the literature. In the research, the performance of Dimitri Kantermiroğlu's "Sazkar Peşrevi" performed by violin and sine keman artist Alper Asutay was accessed through the Youtube online video sharing platform. The universe of the research was determined as Turkish music instrumental works, and the sample was the interpretation of Dimitri Kantermiroğlu's "Sazkar Peşrevi" performed by Alper Asutay with the sine keman. This review is discussed under three main headings: ornaments, bow techniques and duate (fingering). Note patterns consisting of the combination of dotted eighth and sixteenth notes, which are widely used in Turkish music saz performance, are also used in the work by inserting them between two notes. In addition, there is a filling note and a grupetto ornamentation in the work. Alper Asutay performed the work without excessive ornamentation and by preserving the classical violin attitude. In terms of bow techniques, Alper Asutay used detache and legato techniques in accordance with the difficulty level of the work. Detache, legato, tremolo, staccato, spiccato and pizzicato, which are bow techniques used in Turkish music violin performance, were used in a way that is suitable for the melodic structure of

the work. The use of bow technique varies according to the strong and weak times in the music, and Asutay used the bow carefully without disrupting the melodic integrity.

Finally, in terms of duate (fingering), Alper Asutay preferred the tunings used by Turkish music violinists, "re, sol, re, sol, re, la, re". The last four notes of this tuning are similar to the tuning used by violin players in previous years. The final pitch of the piece, the “sol” sound, was played with the empty string or the number three finger.

In summary, Alper Asutay's piece reflects traditional approaches in Turkish music violin performance with simple ornaments, appropriate bow techniques, and the use of a specific tuning.

Ek-1

Nota 17. Sazkâr Peşrevi (http:1).

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.01.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 12.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI :https://doi.org/10.51576/ymd.1630969
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

FRANZ PETER SCHUBERT'İN D. 821 LA MİNÖR ARPEGGİONE SONATININ FORM ANALİZİ VE VİYOLONSEL TEKNİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME[1]

SAYIN, Elif [2], KARA, Melih[3]

ÖZ

Bu çalışma, viyolonsel literatürünün önemli eserlerinden, Franz Peter Schubert'in hibrit bir enstrüman olan arpeggione enstrümanı için yazdığı D. 821, la minör Arpeggione sonatını form ve viyolonsel tekniği bakımından inceleyerek, icracılara teknik ve müzikal açıdan eserin çalımını kolaylaştırıcı önerilerde bulunmayı amaçlamaktadır. Eserin icrası araştırmacılar tarafından viyolonselde yapıldığından öneriler de eseri viyolonselde icra edecek müzisyenler için referans alınabilir. Schubert'in arpeggione'sinde de olduğu gibi virtüözite seviyesindeki eserlerde, eserin ilk okuma aşamasından itibaren özellikle de teknik yetkinliğin daha ön plana çıktığı pasajları doğru çalışmak sadece icracının performansının artmasına değil aynı zamanda çalıcının performans kaygısını yönetmesine de yardım edecektir.

[1] Bu makale, "Franz Peter Schubert'in D. 821 La Minör Arpeggione Sonatının Form ve Viyolonsel Tekniği Açısından İncelenmesi, Çalışma Yöntemlerine Yönelik Öneriler" adlı Sanatta Yeterlik Tezinden türetilmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik Bölümü, elifsayinelif@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-6594-0958
[3] Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, mekara@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-9974-4426

Arpeggione, kendisiyle aynı ada sahip arpeggione enstrümanı (Johann Georg Stauffer, 1810) için yazılmış (Allegro moderato, Adagio, Allegretto) üç bölümlük bir eserdir. Arpeggione enstrümanının kısa ömürlü olması sebebiyle eser hakkında literatürde ulaşılan bilgiler oldukça sınırlıdır. Bu eser hakkında bilgi sahibi olmak isteyenler teknik ve müzikal öneriler için bu kaynaktan faydalanabilir, kendi özgün fikirlerini bu öneriler üzerine kurgulayabilirler.

Konu hakkında yapılan literatür taraması, gözlem ve icra çalışmaları sonucunda ulaşılan sonuçlar hem icracı hem eğitmen gözüyle ele alınmıştır. Sonuç olarak doğru çalışma yaklaşımıyla eser çalışıldığında genel kanıda zor olarak değerlendirilen pasajların rahatlıkla çalınabilir hale geldiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Franz Peter Schubert, D. 821 La minör Arpeggione sonat, sonat, arpeggione, arpeggione sonatının teknik ve müzikal analizi.

AN EXAMINATION OF THE FRANZ PETER SCHUBERT'S D. 821 LA MINOR ARPEGGIONE SONATA IN TERMS OF FORM AND CELLO TECHNIQUES

ABSTRACT

This study examines Franz Peter Schubert's Arpeggione sonata in A minor, D. 821, a significant work in thecello repertoire, with regard to its form and cello technique. Based on this analysis, the study aims to provide technical and musical recommendations that will facilitate the performance of the piece for performers. As the performance of thework was conducted on the cello, the suggestions offered here are intended as a reference for cellists who wish to perform this piece.

As in Schubert's original work for the arpeggione, which is a hybrid instrument, in virtuosic compositions such as this, focusing on correctly practicing technically demanding passages from the first reading stage onwards is essential. This not only enhances the performer's overall performance but also helps manage performance anxiety by increasing confidence in handling challenging sections.

The Arpeggione sonata was composed for the arpeggione, a hybrid instrumentd eveloped by Johann Georg Stauffer in 1810. The work consists of three movements: Allegro moderato, Adagio, and Allegretto. Due to the short-lived nature of the arpeggione, there is limited information in the

literature regarding the piece, making it difficult to gain a comprehensive understanding of its historical and technical context.

For those seeking more information on the work, the technical and musicals uggestions provided in this study may serve as a valuable resource. Performers can use these insights as a basis for developing their own interpretations of the piece. The results of the literature review, observations, and personal studies are analyzed from both a performer's and an educator's perspective.The findings suggest that, with the right approach to practice, passages often considered challenging in this piece can be played comfortably, offering a more accessible and rewarding performance experience.

Keywords: Franz Peter Schubert, D. 821 A minör Arpeggione sonata, sonata, arpeggione, the technical and musical analysis of the arpeggione sonata.

GİRİŞ

Müziği, bir sanat olarak evrimsel sürecini, müzik sanatındaki teorik gelişmeleri ve organolojik açıdan enstrümanlardaki fiziki gelişimleri incelemeden önce kavramsal olarak "kültür" teriminin derinlemesine analizi müzik sanatına dahil ögelerin daha iyi anlaşılabilmesi bakımından önemlidir.

> "Hars (milli kültür) ile medeniyet arasında hem birleşme hem ayrılık noktaları vardır. Kültür ile medeniyet arasındaki birleşme noktası, ikisinin de bütün toplumsal hayatları içine almasıdır. Din, ahlak, hukuk, akıl, estetik, iktisat dil ve teknikle ilgili yaşayışlar. Bu sekiz türlü toplumsal hayatın bütününe kültür adı verildiği gibi, medeniyet de denilir. İşte, kültür ve medeniyet arasındaki birleşme ve benzerlik noktası budur" (Gökalp, 2016: 13).

Kültür, değişken ve gelişen yapısı ile farklı toplumsal yapılar içinde her zaman özgünlüğünü koruyarak; sanat, felsefe, eğitim, din, gelenekler ve görenekler gibi manevi unsurların yanı sıra, bilim ve teknoloji aracılığıyla üretilen makineler ve benzeri materyallerle de bütünleşerek, kendi bilgi ve beceri tanımları ile uyum içerisinde özgün yapısına katkı sağlamaktadır. Kültür ayrıca sanat olgusunu da içinde barındırırken etkileşimde bulunduğu diğer unsurlarla beraber üretim, gelişim, yenilik ve çoğalma gibi dinamiklerle şekillenerek yeni eserlerin ortaya çıkmasına da olanak tanır. İnsanlık tarihi boyunca geçirdiği çeşitli evrelerle farklı şekillerde biçimlenmiş gibi görünse de temelde sürekli olarak üreten ve ürettiği unsurlardan beslenen bir mekanizma işlevi gören kültürü bir bütün olarak ve sistematik bir yapı içinde ele almak daha doğru olacaktır. Bu sistem, bütünleştirici ve yaratıcı bir yapıyla sanatın yaratıcı yönünü beslerken evrimsel sürecini de desteklemektedir. ''*Biçim haline gelmemiş bir sanatın düşünülmesi mümkün değildir''* (Turani, 2010: 9). Adnan Turani'nin bu sözü, kültür olgusunun sanatı kapsadığını, haliyle müzik sanatının

da somutlaştırılması ihtiyacını ön plana çıkarır. Bu, müzikte ancak sesleri anlamlandırmak için müziği doğru okumakla mümkün olabilecektir. Yani geliştirmemiz gereken bakış açısını nasıl biçimlendireceğimizi bilmek veya öğrenmek yalnızca iyi bir müzik okur yazarlığı değil aynı zamanda objektif bir değerlendirme yetisi için de elzemdir.

Tarih boyunca toplumlardaki sosyal koşullar, sanatı ve sanatçıları derinlemesine şekillendirmiştir. İlkel toplumlarda, dini yapının baskın olduğu toplumlarda, tarım toplumlarında dinin egemen rolü nedeniyle sanat eserleri genellikle dini otoritelerin isteklerine göre gelişirken; Fransız İhtilali'nin (1789) ardından Avrupa'da gelişen siyasi ve ekonomik süreçlerin etkisiyle sanat, daha çok burjuvazi ile halk arasında şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemde, halkın kültürel tercihleri ve burjuvazinin sanat ortamını tekeline alması, Romantik dönemin doğuşunu da hızlandırmıştır.

Fransız İhtilali gibi toplumsal ve siyasal dönüşümlerin etkisiyle radikal şekilde evrim geçiren Klasik dönemin formel yapıları ve estetik denge anlayışı, yerini; Romantik dönemde bireysel duygulara, içsel çatışmalara ve doğa ile insan ruhunun derinliklerine odaklanan bir anlatıma bırakmıştır. Romantik müzik, sanatçının içsel dünyasını dışa vurma özgürlüğünü benimsemiş, eserler kişisel bir ifade aracı haline gelmiştir. Bu dönemde sanatçılar, toplumsal ve politik gerçeklikleri eserlerine yansıtırken, klasik dönemin matematiksel form ve denge anlayışının ötesine geçerek duygusal bir özgürlük arayışı içinde olmuşlardır. Klasik dönem müziğinin katı kurallarını aşarak daha serbest bir yaklaşımla duygusal ve dramatik anlatımı öne çıkaran Romantik dönem bestecileri, teknik pasajların sistematik duyumunun dışında müzikte anlatım gücü, cümlelemelerde ve armonik yapıların değişerek enstrümanlardaki yoğun renk arayışıyla müziğin dramatik gücünü arttırmayı hedeflemişlerdir. Ayrıca her dönemde olduğu gibi halk müziği motifleri, halk şarkıları ve doğa temaları, sanatçıların toplumsal bağlarını yansıtarak romantizmin içsel ve dışsal ifadelerini derinleştirmiştir.

Romantik dönem müziği için Schubert'in müzik dili, bu dönüşümüne örnek gösterilebilir. Beethoven'ın müziğinden etkilenen Schubert, klasik dönemin formel yapısını korurken, romantizmin özgürlükçü yapısını ve ifade gücünü eserlerinde ustalıkla birleştirmiştir.

Schubert, romantik dönem denilince akla ilk gelen besteciler arasında yer alır. Romantik dönemin en belirgin özelliklerinden biri olan ilahi, tanrısal güzellik ve iyilik arayışını eserlerine ustalıkla yansıtan bestecilerden biridir. Onun müziğindeki özgünlük, melodik zenginlik ve doğa sevgisi, aynı zamanda ilahi güzellik arzusuyla şekillenmiştir. Bir bestecinin müzik stilini belirleyen temel

unsurlar, içinde bulunduğu dönemin sosyal, kültürel ve estetik koşulları ile yaşam şartlarından doğar.

> "Schubert'i anlamak için 19. yüzyılın başındaki Viyana'yı tanımak gerekir. Yeşil, aydınlık tepelerle çevrili, iç sıkıntısı ile neşenin birbirine karıştığı bu imparatorluk kentinde, Schubert'in her liedi onun bir başka yüzünü anlatıyor gibidir. Schubert, merkezin zarif mahallelerinden çok, eski ve dar sokakları daha iyi tanımaktadır. Kenar mahallede oturup, soyluların çevresini fethetmek kolay değildi. Zafer kazanmak için yabancı ülkelerden, uzaklardan gelmiş olmak gerekiyordu. Christoph WillibaldGluck, Joseph Haydn, William Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven gibi… Bununla birlikte Schubert ona sınırsız hayranlık besleyen dostlarının yanında mutluydu" (Selanik, 2011: 164).

Viyana ve klasik müzik bağlamında ele alındığında ise stil açısından Beethoven'in Romantik döneme de yön veren önemli isimlerden biri olduğu görülür. Bu sebeple Schubert'den bahsederken Beethoven'dan da bahsetmek gerekir. Beethoven ve 1800'ler Viyana'sı, Schubert'in besteci kimliğinde yeri tür, biçim ve formlardaki özgürlükçü hareket stilini tetiklemiştir. Schubert'in eserlerinin Beethoven'ın eserleri kadar uzun ölçekli değil, daha kısa ve şarkılı eserler olduğu göze çarpar. Beethoven'ın açtığı yol ile gelişen tema ve türler, kromatik dizilerin kullanımındaki artış, yine Beethoven'ın önderliğinde gelişen senfonik şiir[4] Schubert'in eserlerinde karakteristik iz bırakmıştır.

> "Heinrich Albert (1604-1651) ile Adam Krieger'in (1634-1666) öncülüğünü yaptıkları lied ortamı kendi çağlarında İtalyan madrigalinin yerini almış, daha sonra da Schubert gibi, Schumann gibi bestecilerin ileri gelen temsilcileri olacakları lied edebiyatını doğrudan doğruya hazırlamıştır." (Mimaroğlu, 1987: 47)

Schubert'in D. 821-la majör, Arpeggione sonatı ise Arpeggione'nin günümüze ulaşmasını sağlayan en önemli yapıttır. Arpeggione (guitarred'amour, thebowed-guitar, bogen-guitar, theguitar-cello, sentimental-guitarre), gitar ve viyolonsel özelliklerinin birleştirilmesi prensibinde yaratılmış hibrit bir enstrümandır. Mızraplı ve yaylı çalgıların bazı özelliklerine sahip Arpeggione altı telli (Görsel 1), tını olarak gitar yumuşaklığında, viyolonselden daha az gürlükte oldukça nazal bir sese sahip, yaylı çalgılara özgü uzayan seslerin elde edilebildiği bir enstrümandır. Dörtlü ve üçlü aralıklardan oluşan akort sistemi sayesinde enstrüman icralar için sol elde akıcılık imkânı tanımaktadır.

[4] ''Senfonik şiir, genellikle şiir, hikaye, roman, resim veya bir olaydan esinlenerek, orkestra için yazılmış müzik türüdür. Aynı zamanda ''programlı müzik'' olarak da tanımlanabilir. Senfonik şiir 19. yüzyılın ikinci yarısı, Macar besteci Franz Lizst (1811-1886) tarafından geliştirilmiş ve bu türde önemli eserler bestelemiştir.'' (Çalış, 2019: 28). Bin sekiz otuzlu yıllarda görünür olmaya başlayan senfonik şiir, ''ilk olarak Macar asıllı Franz Lizst tarafından bu amaçla yazdığı 13 eseri için uygulanmıştır''. (İlyasoğlu, 2013: 134).

Görsel 1. *Arpeggione telleri (mi, la, re, sol, si, mi).*

Arpeggione hakkındaki tarihi bilgiler oldukça kısıtlıdır. Son yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreği boyunca Arpeggione'nin yapıldığı dönemle ilgili çok az bilgi yer almakta hatta müzik kaynaklarının bu enstrümana ait dönemden bahsetmediği de ifade edilmektedir. Bunun önemli sebepleri, enstrümanın fiziki olarak gitar ve viyolonsel arasında bir fiziki yapıda olması dolayısıyla repertuvarının bulunmaması, ses gürlüğü bakımından viyolonsele göre zayıf olması, icracısı olmaması dolayısıyla ünlenememesi sonucunda romantik dönem enstrümanları arasında hak ettiği yeri bulamamıştır. Yenilikçi bir tasarıma sahip olmasına rağmen, teknik zorluklar, sınırlı repertuar ve ses özellikleri nedeniyle uzun süreli bir popülarite kazanamamış ve literatürde de hakkında yeterince bilgiye ulaşılamamaktadır.

Bu enstrümanın varlığına referans sayılabilecek (kanıt niteliğindeki) en erken bilgilere The New Grove'un 1879 tarihinde yayınlanan Müzik ve Müzisyenler'in Sözlüğü adlı yedi ciltlik serisinde ulaşılmaktadır (Geiringer, 1979: 513). Arpeggione'nin, Stauffer tarafından 1823'te icat ettiği öne sürülmekle birlikte (Fotoğraf 1) enstrümanın geçmişinde Fransız çalgı yapımcıları, viol ailesindeki gelişmeler düşünüldüğünde sürecin uzun zamana yayıldığını göstermektedir.

Fotoğraf 1.*Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenen 1831 Johann GeorgStaufer yapımı Arpeggione*. (http1).

Schubert'in sonatlarına bakıldığında arpeggione ile benzer özelliklere sahip oldukları görülür. Op. 137, no.1 keman ve piyano sonatı ile D. 821 arpeggionesi üç bölümden oluşurken op. 137, no. 2 keman ve piyano sonatı ile op. 162, no. 3 keman ve piyano sonatı dört bölümden oluşmaktadır. Yaylı çalgılar için yazmış olduğu beş sonatının üçünün ilk bölümü de sonat formundadır. İkinci bölümler genellikle üç kısımdan oluşur ve üçüncü bölümlerden ikisi menuets, tema ve

varyasyonlardan oluşmaktadır. Son bölümler sonat formu ya da rondo formundadır. Anahtar değişimleri, modülasyonlar, bölümler arası geçişler klasik sonat formuna uygun olarak birbirlerine benzemektedir. Cümleler arası diyatonik, kromatik gamların yerleştirildiği geçişler, monotonluğu önlemek için eksik yedililer, artık altılılar ve ardından gelen modülasyonlar sıklıkla kullanılmıştır. Eseri renklendirmek için yine Alman artmış altılı akoru, Fransız artmış altılı akoru, napoliten altılı akorlarından faydalanılmıştır.

Günümüzde viyolonsel ve viyola repertuarları başta olmak üzere birçok enstrümana uyarlanan D. 821, la minör Arpeggione sonatı, Schubert'in kısa ömürlü hibrit bir enstrüman olan Arpeggione için 1824'ün Kasım ayında bestelediği üç bölümlük sonatıdır.Günümüzde Schubert'in önemli oda müziği eserleri arasında anılan eser yayınlandığı dönemden sonra 19. yüzyılın ilk yarısına kadar hiç duyulmamıştır. Arpeggione sonatı ne yazık ki Arpeggione enstrümanı hakkında günümüze ulaşan tek eserdir.

Amaç ve Önem

Schubert'in D. 821, la minör Arpeggione sonatı hakkında müzik sanatının tarihsel gelişimi ekseninde ele alınmış eserin form analizi ile eser hakkında teknik önerilerin yer aldığı bir çalışmanın hem alanyazına hem de icracıların çalışma sürecine kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. Kısa ömürlü bir enstrüman olan Arpeggione ile aynı ismi taşıyan Arpeggione sonatı günümüzde viyolonsel repertuvarında önemli yere sahiptir. Buna rağmen Arpeggione sonatı hakkındaki tarihi bilgiler oldukça kısıtlıdır. Dolayısıyla icracılar bu konuda hala yeterli teknik ve müzikal bilgiye sahip değillerdir. Bu araştırma ile icracıda eser hakkında çok yönlü bakış açısı gelişmesini sağlanması ve eseri çalışmak isteyenlere kılavuzluk edilmesi amaçlanmaktır. Enstrüman hakkında erişilebilen bilginin sınırlılığı, arpeggione sonatı hakkındaki bilgiyi de sınırlamaktadır. Bu sebeple alanyazında bu konuda daha çok çalışmaya ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın genel amacı Schubert'in müzik sanatına katkıları ile D. 821, la minör Arpeggione'deki müzikal fikirlerin birlikteliğinin analiz edilmesidir. Eseri çalışmaya başlamadan önce ve çalışırken dikkat edilecek noktalar ile icracıya konfor sağlayacak önerilerin geliştirilmesi ile Arpeggione'nin form ve armonik analizi üzerine bir bakış açısı ortaya konulacaktır. Bu doğrultuda araştırmada Arpeggione sonatının form analizinin yapılması ve sonat hakkında icracılara teknik ve müzikal anlamda öneriler sunulması amaçlanmıştır.

Araştırma sonuçlarının müzik eğitimcileri ve öğrenciler için faydalı olmakla birlikte, eserin uyarlamasını icra edebilecek müzisyenler ve müzik bilimcilere konuyla ilgili kılavuzluk edebileceği de düşünülmektedir.

YÖNTEM

Nitel araştırma yöntemine dayalı desenlenen bu araştırmada konuyla ilgili literatür taraması yapılarak Türkçe ve yabancı kaynaklardan, çeviri kitaplardan, makalelerden, müzik sözlüklerinden, tezlerden ve Arpeggione adlı esere ait farklı edisyonlardaki nota örneklerinden yararlanılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen esere ait çellist Orfeo Mandozzi'nin gitar ve viyolonsel için aranje ettiği 30 Ekim 2016 tarihli Viyana'daki Urtext Editions yayımlı A versiyonu, Mandozzi'nin 18 Kasım 2012 tarihli Winterthur-Zürih'de yayımlanan B versiyonu, Bernard Günther tarafından aranje edilen Edition Peters edisyonu, 1930 tarihli Schott Music edisyonu ve Gaspar Cassadó'nun 1958'de konçerto olarak aranje ettiği versiyonu, ayrıca piyanist ve besteci Ignaz Brüll'ün editörlüğünü yaptığı Breitkopf & Härtel edisyonları referans alınmıştır.

Literatür taraması yapılarak belirlenen kaynaklardan elde edilen veriler dikkatlice incelenerek, eserin müzikal ve teknik yönlerine dair kritik noktalar tespit edilmiştir. Ayrıca, Arpeggione enstrümanının tarihsel gelişimi araştırılmış ve Schubert'in Arpeggione sonatının teknik analizi yapılmıştır. Elde edilen veriler, dönemin yazılı kaynaklarıyla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Konu hakkında elde edilen veriler viyolonselin fiziki yapısına uygun olarak ele alınmıştır. Çalışmanın nihai amacı doğrultusunda, Arpeggione'nin form analizi ve bu analiz üzerinden elde edilen teorik bilgiler, teknik önerilerle harmanlanarak, kişisel performans çalışmaları ışığında elde edilen bulgulara ulaşılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde Arpeggione sonatının form analizi ve icracılara viyolonsel tekniği ve müzikalite açısından kolaylaştırıcı öneriler ortaya konulmuştur.

Schubert'in D. 821 opus numaralı, la minör tonundaki Arpeggione sonatı, üç farklı bölümden oluşur. İlk bölüm, sonat allegrosu formunda yazılmıştır; Adagio başlıklı ikinci bölüm, küçük üç bölmeli formda düzenlenmiş olup, Allegretto başlıklı son bölüm ise rondo formundadır. Farklı karakterlere sahip bu üç bölüm, ilk bölümdeki ana temanın eser boyunca yeni temalar için bir tematik materyal oluşturmasıyla birbirine bağlanır. Eserin çeşitli kısımlarında, teknik yetkinlik gerektiren pasajlar ve müzikal fikirler, icracı için üzerinde titizlikle durulması gereken yerlerdir.

Legato cümlelerin oluşturduğu sakin yapıya sahip ikinci bölüm, lirik bir üslupta ve yer yer melankolik bir hava taşımaktadır. İkinci bölümün attaca ile bağlandığı son bölüm ise enerjik, canlı ve dinamik pasajlardan oluşur. Schubert, Beethoven ve Mozart gibi dönemin diğer büyük bestecileriyle karşılaştırıldığında, sonat formunun klasik kurallarının dışına daha çok çıktığı görülür. Besteci, klasik dönemde belirginleşen sonat formunun yapısını, Romantik üslubunu ve özgün fikirlerini kadansif hareketlerin yoğunluğundaki pasajlarla, tematik hareketlerle ve köprülerle esneterek eserlerinde kendine has bir üslup yaratmıştır.

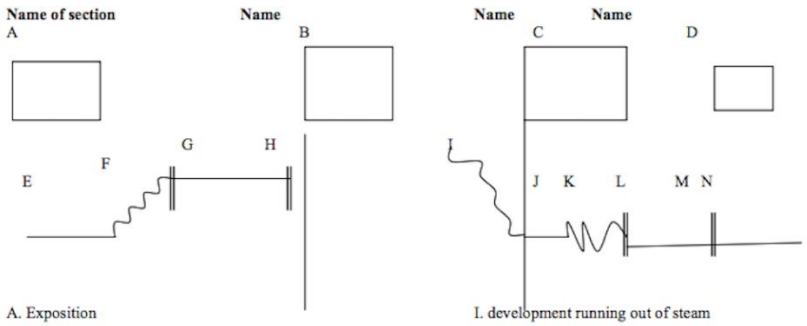
Fotoğraf 2. *Schubert'in Paris'teki BibliothequeNationale'de sergilenen orijinal notanın ilk sayfası. (Geiringer, 1979, s. 514).*

Eserin icrasına dair kesin bilgilere ulaşılamamakla birlikte, viyolonsel sanatçısı Gaspar Cassadó, eseri viyolonsel konçertosu formunda yeniden düzenlemiş ve 1928 yılında, Schubert'in vefatının 100. yılı anısına Berlin Filarmoni Orkestrası eşliğinde ilk kez seslendirmiştir. Cassadó, eserin orijinal yapısını baz alarak, kendi aranjesini yapmış ve melodik değişiklikler yaparak, eseri konçerto formatına uygun şekilde yeniden kurgulamıştır. Bu düzenlemede, orijinal kompozisyona kıyasla melodik eklemeler, ölçü sayısı farklılıkları ve oktav değişiklikleri gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, düzenlemenin temel çerçevesi, eserin orijinal yapısına sadık kalarak şekillendirilmiştir. Ayrıca Emanuel Feuermann, Klaus Storck ve MstislavRostropovich gibi ünlü viyolonsel sanatçıları tarafından da eserin kaydı sonraki yıllarda tekrar yapılmıştır.

Sonat formu

Sonat türü, etimolojik olarak İtalyanca "çalgı çalmak" anlamına gelen kelimeden türetilmiştir ve başlangıçta çalgı ile icra edilen müziği tanımlamak için kullanılmıştır. Sonat formu ya da daha spesifik olarak sonat allegrosu olarak bilinen yapı, Barok dönemin enstrümantal ve vokal müziğin ayrılmaya başladığı dönemde şekillenmeye başlamıştır. Bu türün, bağımsız bir biçim olarak fark edilebilir hale gelmesi, 16. yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. Aynı dönemde, çok sesli müzik formlarının gelişmesiyle birlikte, Fransız chanson'unun taklit kontrpuan üzerine kurulu stil ve tekniği, org için yazılan canzon de sonar biçiminden enstrümantal topluluklara aktarılmıştır. 16. yüzyılın ortalarında, canzone ve süit formlarının birleşmesiyle, 17. yüzyılın başlarında İtalyan müziğinde belirginleşen yeni bir müzikal dil ortaya çıkmıştır. Önceleri sonat, bağımsız bir tür olarak değil de farklı müzik türlerinin; örneğin operalar, kantatalar ya da Alman süitleri ile partitalarının (1650) giriş bölümlerinde yer alan bir form olarak kullanılmıştır. Sonraları Almanlar tarafından geliştirilen bir sonat formu başlı başına bir tür olarak bestecilerin eser türleri arasında yer almaya başlamıştır.

''Sonat allegrosu olarak bilinen sonat formu, üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler sırasıyla serim (exposition), gelişme (development) ve yeniden-serim/sergi (re-exposition, recapitulation) olarak adlandırılır.'' (Rosen, 1988: 98-110).



Şekil 1. *Sonat Allegrosu Formu. (http2).*

Arpeggione sonatında, viyolonsel tekniğiyle ilgili olarak arpejler, küçük notalar, kontrast yapıda pasaj geçişleri ve sağ ve sol eldeki acelite pasajlar gibi teknik zorluklar belirgin şekilde yer

almaktadır. Eserin form analizine dayalı olarak sunulacak teknik öneriler ve müzikal düşünceler, eserin içindeki renklerin ve ifadelerin daha belirgin hale gelmesini sağlamayı amaçlamaktadır.
Schubert, Romantik dönemin stilini ve Klasik dönemin sonat formunu ustaca birleştirerek, her iki dönemin müzikal özelliklerini harmanlamıştır. Bu birleşim, söz konusu sonatta zaman zaman Klasik dönemin geleneksel sonat yapısının dışında Schubert'e has özgün ve genişleyen temaların ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır.

Allegro Moderato

Bölümün yapısı Tablo 1 üzerinde sunulmuştur. Giriş 1. ve 9. ölçüler arasında; sergi bölmesi 10. ve 72. ölçüler arasında; gelişme bölmesi 74. ve 123. ölçüler arasında; yeniden sergi 124. ve 180. ölçüler arasında; koda ise 180. ve 205. ölçüler arasında yer almaktadır.
Bölümün giriş kısmında, piyano 1. ve 9. ölçüler arasında, sergi bölmesindeki arpeggione tarafından duyurulan temayı tekrar etmektedir. Giriş bölümü, 9. ölçüde mükemmel bir kadans yaparak sona ermektedir. Sergi bölmesinde ise piyanonun sekizlik notalarla eşlik ettiği tema, aynı zamanda eserin ana temasıdır.

1. Bölüm Allegro Moderato- la minör ''sonat formu''		
Bölme	**Bölme İçerikleri**	**Ölçüler**
Giriş	1-9	
Sergi (A)	1.tema	10-30
	Köprü	31-40
	2.tema	40-62
	Kodetta	63-72
Gelişme (B)	74-104	
	Dönüş köprüsü	105-123
Yeniden Sergi (A')	1.tema	124-148
	Köprü	149-157
	2.tema	157-180
Koda	1.kısım	180-188
	2.kısım	189-205

Tablo 1. *Allegro Moderato form analizi.*

Sergi bölmesinin birinci temasının a cümlesi, 10. ölçüde başlayıp 22. ölçüde mükemmel bir kadans ile tamamlanmaktadır. Bu tema, tonik üzerinde ana fikir ile türetilmiş pasajlardan oluşur ve eser boyunca sıkça karşılaşılan Alberti baslarının üzerine inşa edilmiştir. La minör tonalitesinde, 10. ölçüde mezzoforte dinamik seviyesinde arpeggione tarafından duyurulmaktadır. A cümlesi hem öncül hem de soncul yapısıyla tamamlanmış bir dönem formuna sahiptir. Aynı zamanda, bu tema

sonatın ana teması olup, eserin ilerleyen bölümlerinde bu temadan türetilen yeni yapılarla çeşitlenmiştir.

Bu bölüm, piyanodaki dokuz ölçülük bir girişin ardından, sergi kısmında arpeggione'ninmezzoforte nüanstaki dinamik yapıda birinci temayı duyurmasıyla başlar. Eserin tamamında tematik materyal olarak da karşımıza sıklıkla karşımıza çıkan bu tema, aynı zamanda eserin de ana temasıdır. Üçüncü bölümde refrenlerde paralel majör tonalite üzerinde şekillenen temanın, daha önce duyurulan ana temaya tematik katkılar sağladığı söylenebilir. Üçüncü bölümde bu temaya referans verirken, ölçü başlarındaki nüans işaretlerinin dikkate alınarak ilerlenmesi, her iki tema arasındaki kontrast yapıların daha belirgin hale gelmesine yardımcı olacaktır.

Müzikteki renkleri ortaya çıkarmak icracıdaki çalım düzeyinde de olumlu yönde artışa katkıda bulunacaktır. Müzik performans kaygısı (MPA, musicperformanceanxiety), ''*bir bireyin müzikal yetenekleri, eğitimi ve mesleki hazırlık düzeyi göz önünde bulundurulduğunda, kaygı anında performans becerilerinin geçici ya da kalıcı şekilde, zihinsel ya da fiziksel olarak bozulması deneyimidir*" (Salmon, 1990: 3). Bu durum, genç müzisyenler de dahil olmak üzere dünya genelindeki müzisyenlerin yaklaşık %15-25'lik bir kısmını ciddi şekilde etkilemektedir. Genç müzisyenlerdeki anksiyete oranı, yetişkinlere kıyasla daha yüksek olup, yapılan anketler bu grubun kaygı düzeylerinin daha fazla olduğunu göstermektedir (Robson ve Kenny, 2017). MPA ile ilgili yapılan literatür taramalarında, "*kalp atış hızının, anlık sağlık durumunun ve diğer fiziksel belirtilerin, kaygı seviyesini etkileyen önemli faktörler arasında yer aldığı*" gözlemlenmiştir (Taborsky, 2007: 22).

Adagio

İkinci bölüm, homofonik bir yapı sergileyerek, diğer bölümlerle zıt bir karakterde gelişim gösteren temaların, piyanonun ostinato eşliğinde arpeggione tarafından duyurulmasıyla dikkat çeker. Piyanodaki ostinato eşlik, eserin koda kısmına kadar ana tema ile birlikte sürdürülmektedir. ¾'lük ölçüde, mi majör tonalitesinde yazılmış olan bu bölüm, birinci bölümün enerjik ve hareketli yapısına karşılık olarak daha sakin, lirik ve dramatik bir anlatıma sahiptir. Schubert'in hastalıkla boğuştuğu dönemde yaşadığı duygusal buhranları adeta müzikle tasvir ettiği bu bölüm, dinleyiciye zaman zaman karamsar bir atmosfer sunarken, bazen de umut verici bir duygusal yükselme sağlamaktadır. Üçüncü bölümün dinamik yapısına zemin hazırlayan ikinci bölüm, intermezzo

işlevi görmekte olup, A-B-A' biçiminde küçük bir üç bölümlü form yapısına sahiptir. Bu form, ardından gelen köprü ve koda bölümleriyle birlikte toplamda 72. ölçüye ulaşmaktadır (Tablo 2).

2.Bölüm Adagio- ''Üç bölmeli küçük form''		
Bölmeler	**Bölme İçerikleri**	**Ölçüler**
Giriş	1-3	
A	a	4-7
	a'	8-11
B	b	12-15
	b'	16-19
A'	a	20-24
	a''	25-29
	a'''	30-34
Koda	1. kısım	34-48
	2. kısım	49-67
Köprü	68-72	

Tablo 2. *Adagio (Mi majör) form analizi.*

İcracı bu bölümü sakin, durağan ve ifadeli temalarla şekillendirmeli, bölümün küçük üç bölmeli form yapısını ortaya çıkaracak şekilde bölmeyi de ayrı atmosferde duyurmalıdır. Bu yapıyı arşede yoğun ve bağlı ses geçişlerinin üzerine gelen bölümün sonundaki tematik yapıların oluşturduğu bir köprüye değin sürdürmelidir. Bu duyum köprünün ardından gelen koda ile üçüncü bölüme sürpriz bir bağlantı etkisiyle dinleyicide merak duygusu uyandırabilir. Üç bölmeli form yapısı, Schubert'in eserlerinde tipik olarak görülebilir. Bu eseri iyi icra etmenin bir diğer yolu da bestecinin beklentisini daha iyi anlamak için dönem stilini ve bestecinin diğer eserlerini de dinlemektir. Bu türde pek çok eser veren besteci, literatürde özellikle lied türüne yaptığı katkılarla tanınmaktadır. Bu bölüm, küçük üç bölmeli form yapısında olmakla birlikte, lied formunun belirli unsurlarını da içinde barındırmaktadır. Bu sebeple bölümü şarkılayarak çalmak eserin genel yapısındaki renkleri ortaya çıkarmak için de imkân sağlayacaktır.

Allegretto

Allegretto başlıklı eserin üçüncü bölümü, 2/4'lük ölçü yapısında 408 ölçüden oluşmakta ve çeşitli dönüşlerden meydana gelmektedir. İkinci bölümün sakin atmosferinin ardından attaca ile başlayan bu son bölüm, canlı ve dinamik bir karakter sergileyerek altı bölümden oluşan Rondo formunda şekillenmektedir (A-B-A-C-B-A). La majör tonalitesinde tonik üzerine inşa edilen bu bölüm Schubert'in alışılmış sonat yapısının bir parçası olarak, karşıt fikirlerin ve temaların dans müziği formunda bir araya gelmesi fikrini temel almaktadır. Bölümdeki temalar, önceki bölümlerin temalarından izler taşır ve bu şekilde eserin bütünsel yapısına bağlanır.

Klasik dönemin sonatlarında sıklıkla karşılaşılan rondo formu, besteciler tarafından özgün bir şekilde modifiye edilmiş, genişletilmiş veya kısaltılmıştır. Bu bölümde de tipik rondo formunun monotematik yapısı dikkate alındığında, her bir epizodun arasına yerleşmesi beklenen A teması, B ve C temalarının arasında yer almaz. Dolayısıyla, bu son bölüm A, B, A, C, B' ve A' temalarından sonra koda ile sonlanır (Tablo 3). Bu yapısal farklılık, Schubert'in özgün kompozisyon tekniğini ve formu yeniden yorumlayışını gözler önüne serer.

Bölmeler	**Bölmelerin içerikleri**	**Ölçüler**
A (Refrain)	a	1-8
	a'	9-16
	b	17-24
	b'	25-32
	a''	33-40
	Köprü	41-51
B (Episode I)	a	53-65
	a'	65-74
	b	76-82
	c	83-92
	a''	93-104
	c'	113-120
A (Refrain)	a	137-144
	a'	145-152
	b	153-160
	b'	161-168
	a''	169-176
	Köprü	177-187
C (Episode II)	a	189-216
	b	217-236
	Dönüş köprüsü 1	237-251
	Dönüş köprüsü 2	252-276
B' (Episode III)	a	276-287
	a'	288-297
	b	298-305
	c	306-314
	a''	316-327
	c'	330-337
	Dönüş köprüsü	338-353
A' (Refrain)	a	354-361-
	a'	362-369
	b	370-377
	b'	378-385
	a''	386-393
Koda	**394-408**	

Tablo 3. *Allegretto (La majör) Form Analizi.*

İkinci bölümün ardından attaca ile başlayan üçüncü bölüm, enstrümanistin teknik becerisini ve kondisyonunu sürekli olarak göz önünde bulundurmasını gerektiren dinamik ve hızlı tempolu pasajlarla karakterizedir. Bu bölüm, ikinci bölümün sakin atmosferinin aksine, enerjik bir başlangıç yapar ve tipik bir rondo formu izler; bu formda refrenler, aralarına yerleştirilen kontrast epizotlarla çeşitlendirilir. Hem refrenler hem de epizotlar, melodik açıdan oldukça belirgindir ve dinleyiciye güçlü bir biçimde aktarılır. Bölümün başarılı bir şekilde icra edilmesi için cümlelemelerin özenle planlanması ve cümle sonlarındaki ifadelerin vurgulanması büyük önem taşır. Ayrıca, her bir bölüm arasındaki farkların belirginleştirilmesi için nüanslara sadık kalınarak yapılan icra, eserin yapısal bütünlüğünü güçlendirecektir. Ritardandoların doğru ve yerinde kullanımı, cümlelemeleri daha etkili ve net kılacak, eserin genel anlatımına katkı sağlayacaktır.

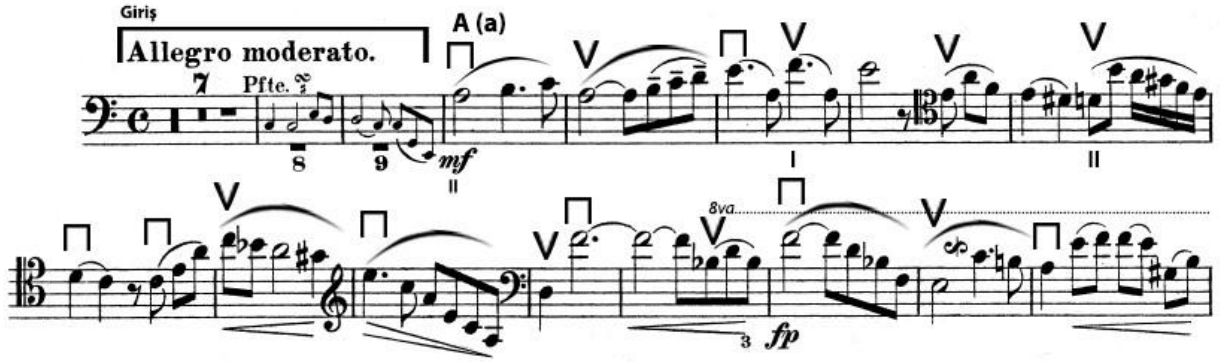
İkinci bölüme tezat ama benzer dolce ifadedeki son bölüm doğanın güzelliğini tasvir edercesine naif ama güçlü müzikal temaların birleşiminden oluşur. İcracının bu bölüm için sağ el tekniği üzerine detaylı egzersiz yapmış olması bölümden beklenen tane tane duyuma katkı sağlayacak ve ifadeyi güçlendirecektir. Bu bölüm için en önemli olan kısım temaların aralarındaki subito geçişlerin ifade gücüne katkı sağlayacak şekilde dinleyiciye duyurulabilmesidir. Aynı şekilde bu bölüm için sol elde de iyi bir artikülasyon elzemdir. Özellikle pus pozisyondaki pasajlarda gelen küçük notalar iyi artiküle edilmediği takdirde temaları bozacak bir duyuma dönüşebilmektedir. O sebeple iki el içinde de ayrı ayrı destekleyici teknik egzersizlerden, tona ait gamlardan, arpejlerden ve çift ses gamlardan oluşan varyasyonlu çalışmalar yapmak faydalı olacaktır[5].

‘‘Müzisyenler yalnızca olağanüstü motor ve duyusal becerilere sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda müzisyen olmayanlara kıyasla yeni görevleri öğrenme konusunda daha yüksek yeteneğe sahiplerdir’’ (Rosenkranz, Williamon ve Rothwell, 2007: 1).

Şekil 2. *Ölçüler: 9-12 (Allegro moderato) ve ölçüler: 1-5 (Allegretto).*

Bu tema, farklı arşe bağlarında tercih edilebilir (Şekil 2). İncelenen konser kayıtları, evrensel çapta tanınan viyolonsel sanatçılarının bu tema için farklı arşe bağlarını kullandıklarını göstermektedir.

Örneğin, Miklós Perényi ve András Schiff'in 2011 tarihli YouTube konser kaydında, Perényi bu temayı bağlı ve uzun arşelerle seslendirirken, Mischa Maisky'nin 2016 yılında piyanist Martha Argerich ile Milano'daki konser kaydında ise arşe bağlarını ayrı bir şekilde kullandığı görülmektedir. Ayrıca, Nicolas Deletaille (arpeggione) ve Alain Roudier'in (pianoforte) 2012 tarihli konserlerinin YouTube kaydında, arşe bağları eserin viyolonsele uyarlanmış versiyonuna uygun olarak kısa ve otantik bir yapıda, barok stiline daha yakın bir şekilde duyurulmuştur. Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, bu temadaki arşe bağları, icracının tercihine göre farklı biçimlerde şekillendirilebilir. İncelenen örnekler arasında, Perényi'nin Mulder aranjesinde yazılı olan bağları referans aldığı görülmektedir (Şekil 3).



Şekil 3. *Perenyi'nin arşe bağları (Allegro Moderato).*

Legato yapıdaki uzun ve tam arşe kullanımını gerektiren pasajlarda, birinci çalışma yöntemi olarak tempoyu düşürerek arşede dengeyi sağlamak faydalı olabilir. İkinci olarak, tam arşe gerektiren pasajları daha küçük ya da yarım arşe ile çalışarak, arşe yönetimini kolaylaştırmak mümkündür. Bu yaklaşım, pasajların daha verimli bir şekilde icra edilmesine katkı sağlayabilir (Şekil 4).

Şekil 4. *Ölçüler: 115-122 (Allegro Moderato).*

Rondo bölümlerindeki renk farklarının ortaya konması, sonatların son bölümlerindeki dinamik yapıdaki nüans hareketliliğini ifade eder. Refren bölmesi, a, a', b, b', a'' ve köprüden oluşmakta olup, a, a' ve a'' cümleleri benzer yapıda, b ve b' cümleleri ise tekrarlıdır. Aşağıdaki örneklerde, evrensel çapta tanınan viyolonsel sanatçılarının bu bölüm için kullandığı arşe bağları karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Örneğin, Jantzen'in 13 Haziran 2021'de Almanya'daki konserinde, refrenin ilk cümlesine iterek başladığı arşe kullanımının, ikinci cümlede (a') tekrar

eden pasajda çekme yöntemiyle değiştiği gözlemlenmiştir. Ayrıca, bölüm genelinde noktalı dörtlük ve onaltılık notaların bağlandığı ölçülerde, arşe kullanımının ortada duyurulduğu dikkate değerdir (Şekil 5).

Şekil 5. *Ölçüler: 1-8, Jantzen'in arşe bağları (arpeggione).*

Jeong'un 2022 Kraliçe Elizabeth Yarışması'ndaki kaydında, refrenin ilk cümlesini (a) çekerek, ikinci cümlesini (a') ise iterek arşe kullanımı tercih edilmiştir. Arşeyi itmek ya da çekmek, bu temalar için kişisel bir tercih olup, her iki yöntem de duyum açısından doğru sonuç verir. Ayrıca, ölçü başlarındaki aksanların duyurulması, eserin anlam bütünlüğünü korumak için önemlidir.

Şekil 6. *Ölçüler: 1-8, Jeong'in arşe bağları.*

SONUÇ VE ÖNERİLER

Schubert, olgunluk dönemi eserlerindeki müzikal fikirleriyle müzik literatüründe önemli yer tutan bestecilerdendir. Bestecinin arpeggione sonatı, eserle aynı adı taşıyan arpeggione enstrümanına ait tek örnek olması nedeniyle hem tarihsel hem de müzikal açıdan literatürde önemli yere sahiptir.

Arpeggione'nin organolojik gelişimine bakıldığında, enstrümanın doğuşuna kadar geçen süreçte; yaylı, mızraplı, geniş ya da dar gövdeli ve farklı ses delikleri olan enstrüman formlarının evrimi ile birlikte, tiz ya da bas ses aralıklarında geliştirilmiş türlerin arpeggione'nin ortaya çıkmasına fikirsel bir temel oluşturduğu görülmektedir. Bu fiziksel gelişim süreci, müzik kompozisyonlarında da yeni türlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Schubert'in yaşamı ve eserleri incelendiğinde, çoğunlukla ses ve piyano için yazdığı ve sonrasında sonat formunu sıkça kullandığı enstrüman-piyano eşlikli eserlerinin dikkat çektiği görülmektedir.

Schubert'in 1824'te tamamladığı Arpeggione sonatı; birinci bölümünde sonat formunun, ikinci bölümünde küçük bir motife dayalı uzun cümlelerin tekrarlarıyla inşa edilen geçiş bölümlerinin ve

üçüncü bölümünde ise sonat rondosunun kullanıldığı, bestecinin özgün müzikal dilini en iyi şekilde ifade ettiği eserlerinden biridir. Eserin yapısal bütünlüğü, baştan sona kadar yoğun bir müzikalite ve estetik derinlik sunar. Schubert'in duygusal ve naif karakter yapısı, bestelerinde doğrudan bir yansıma bulmakta ve dönemin müzikal kuralları ya da kalıplarından ziyade, kişisel duygusal ifadesi ön planda yer almaktadır. Özellikle ikinci bölümdeki intermezzo formunda, bu duygusal aktarım belirgin bir şekilde öne çıkar. Eserin bazı eleştirmenler tarafından melodik zenginliği ve yapısal derinliği, besteciye özgü karakteristik bir özellik olarak vurgulanırken, bazı eleştirmenler ise eserin kısa sürede bestelenmiş olmasının bazı eksikliklere yol açtığı görüşünü öne sürmüşlerdir. Bununla birlikte, Arpeggione sonatının melodik ve armonik zenginliği, eserin viyola, viyolonsel, kontrbas gibi enstrümanlara uyarlanmasında başarılı sonuçlar vermiştir. Eser, özellikle viyolonsel tekniği açısından oldukça zengin bir yapıya sahip olup yüksek düzeyde kondisyon ve müzikalite gerektirmektedir. Parmak numarası, arşe bağları, açık ya da kapalı tel kullanımı gibi teknik unsurlar, her icracının tercihine göre farklılık gösterebilir. Bu bağlamda, nota üzerinde yapılan teknik analizlerin, icracının performansını kolaylaştırabileceği ve eserin önceden incelenmesinin performansa önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.Araştırmada ortaya konulan form analizi sayesinde Schubert'in sonat formuna katkıları anlaşılmış, aslında sonat formunun da yazılı kuralların dışında besteciden besteciye değişkenlik gösterecek özgün yapıda olduğu vurgulanmıştır.

Klasik müzik literatürü için gerek müzikalite gerekse teknik yetkinlik bakımdan ayırıcı olan Arpeggione'deki teknik çalışma aşaması, kişiden kişiye farklılık gösterecek olup özellikle pus pozisyonundaki pasajların sol el hakimiyeti üzerinde titizlikle durulmalıdır. Aşağı pozisyonlardaki entonasyon kaygısının eserin genelinde cümlelemeyi doğrudan olumsuz etkilediği fark edilmiştir. Konu hakkındaki çalışmalar incelendiğinde de entonasyonun bu eser için özellikle önemsenmesi gerektiği görülmüştür. Arşede özellikle dikkat edilmesi gereken nokta, eserdeki renk çeşitliliğini dinleyiciye aktarmak için kıvrak pasajlarda özellikle küçük ve ortada arşe hareketleri tercih etmek iyi olacaktır. Eserin ayırıcı tarafı arşe seçiminin de doğruluyla ön plana çıkacaktır. Eserin viyolonsel açısından yetkinlik gerektirmesinin başlıca sebeplerinden birisi de arpeggione'deki altı telin mevcut melodiyi çalmak için çok elverişli olmasıdır. Bu noktada enstrüman bilgisinin önemi de büyüktür. Enstrüman bilgisine sahip olmak performans sırasında özgüven ve kontrol sağlarken müzikal ifadenin de zenginleşmesine olanak tanıyacaktır (Mert ve Özdemir, 2024).

Sonuç olarak bestecinin özgün dilini anlamak ve eseri daha iyi yorumlayabilmek için eserin çok yönlü şekilde analiz edilmesi hem yorumculuğa olumlu katkı sağlayacak hem de performans kaygısı yaşama ihtimalini en aza indirecektir. Eseri çalışmak isteyen her yaş ve seviyeden icracının eser hakkında bilmesi gereken anahtar kelimeler entonasyon, cümleleme, arşede denge, soru-cevap bütünlüğü, ton arayışı ve Schubert'in özgünlüğünü gösterecek şekilde şarkılamadır. Araştırmada ortaya konan sonuçlar, teknik ve müzikal öneriler Edition Breitkopf edisyonuyla sınırlıdır. Farklı edisyonların kullanımıyla benzer araştırmalar tekrarlanabilir. Araştırma sonuçlarına dayalı olarak sonraki araştırmalarda farklı müzikal unsurlara değinilmesi, enstrümanın fiziksel yapısının incelenmesi ve çalım biçimiyle ilgili farklı yaklaşımlar geliştirilmesi önerilebilir.

KAYNAKLAR

Çalış, M. (2019). Yusuf Mirişli'nin Hocalı Soykırımı için Bestelediği Senfonik Şiir ''613'' Eserinin İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Geiringer, K. (1979). Schubert's Arpeggione Sonata and the "SuperArpeggio": *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 65 (4), 513-523.

Gökalp, Z. (2016). *Hars ve Medeniyet*. İstanbul: Bilge Oğuz Yayınları.

Mert, H. ve Özdemir, Y. U. (2024). Enstrüman Bilgisinin Müzikal Performansa Etkisi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(3), 455-477. https://doi.org/10.51576/ymd.1538712

Mimaroğlu, İ. (1987). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Robson, K. E., and Kenny, D. T. (2017). Music performanceanxiety in ensemble rehearsals and concerts: a comparison of musicandnon-musicmajorundergraduatemusicians. *Psychology of Music*, 45(6), 868–885. doi: 10.1177/0305735617693472

Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton &Company.

Rosenkranz, K., Williamon, A., ve Rothwell, J. C. (2007) Motorcortical excitability and synaptic plasticity is enhanced in professional musicians. J Neurosci. 27 (19): 5200-5206. Doi: 10.1523/JNEUROSCI.0836-07.2007

Salmon, P. G. (1990). A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: A Review of the Literature. *Medical Problems of Performing Artists*, 5(1), 2–11. http://www.jstor.org/stable/45440271

Schubert, F. P. (1884-1897). D. 821, La Minör, Arpeggione Sonata Score. (Ed. I. Brüll). Leipzig: Breitkopf&Härtel.

Selanik, C. (2011). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, İstanbul: Doruk Yayınları.

Taborsky, C. (2007). Musical Performance Anxiety: A Review of Literature. Update: Applications of Research in Music Education, 26(1), 15-25. https://doi.org/10.1177/87551233070260010103

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Web Kaynakları

http1. Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenen 1831 Johann Georg Staufer yapımı Arpeggione (Erişim adresi: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503047), (Erişim tarihi: 07/04/2025).

http2. Sonat Allegrosu Formu (Erişim adresi:http://www1.lasalle.edu/~reese/sonata_form.pdf), (Erişim tarihi: 12.02.2022).

EXTENDED ABSTRACT

The ultimate aim of this study is to generate concrete ideas regarding the approaches we should adopt in order to establish the appropriate perspective before beginning the practice of a musical work.

The Arpeggione Sonata, D. 821 in A minor, is a three-movement work composed by Schubert in November 1824 for the short-lived hybrid instrument, the Arpeggione, and piano-forte. Today, the piece has been transcribed for a variety of instruments, including the cello and viola, among others. The composition of this work coincided with Schubert's later years, during which he struggled with depression and composed his final works. The piece was first performed in 1824 by the guitarist, cellist, and composer Vincenz Schuster (dates unknown – 1863). Like many of Schubert's unpublished or lost compositions, Arpeggione Sonata remained in obscurity due to the composer's health issues and was not published until 43 years after his death, in 1871, through the efforts of his brother Ferdinand Schubert. After its publication, the work remained virtually unknown until the first half of the 19th century and was not widely recognized as one of Schubert's significant chamber music compositions until much later.

In the first movement, which follows sonata form, many of the rhythmic, melodic, and musical materials used throughout the sonata are introduced. The thematic materials, atmospheric textures, and contrasting structures first presented in this movement are primarily based on the classical sonata structure, with Schubert drawing inspiration from Beethoven. Thus, the structural characteristics of the sonata form are applied throughout the work, from its largest sections to its

smallest components. A solid understanding of sonata form will help the performer reveal the differences in color within the movement. To highlight the contrast between the legato and agile passages, a preliminary analysis of the form will provide a roadmap for the performer, allowing for proper planning of phrasing and bowing techniques, facilitating smoother execution of the piece. Determining the ideal tempo for the movement and establishing a balance between long quarter notes and sixteenth notes is crucial. When setting the tempo, it would be beneficial to reference the passages that feature sixteenth notes. The movement should be considered within the Allegro moderato tempo range, ensuring fluidity and clarity when performed with a metronome.

The second movement, consisting of calm, static, and expressive themes, is structured in a small three-part form. In addition to this formal structure, the movement incorporates a thematic bridge and coda sections towards the end. Although this movement follows a small three-part form, it also bears elements of the lied form, a genre to which the composer contributed significantly, particularly through his numerous works in three-part structures.

To achieve a beautiful tone from the bow, it is essential for the coordination between the bow and string in string instruments to be well-managed, which will also positively impact the performer's physical conditioning. Technically, this movement consists of long connected notes in the bowing technique. Therefore, practicing long bow strokes with a metronome will be beneficial for this section. One of the most effective methods for the right hand is the *School of Bowing Technique* series by Czech violinist and teacher Otakar Sevcik (1852–1934), which consists of six volumes specifically for the cello. These resources, valuable for both beginners and professional cellists, offer exercises that not only support the development of the performer’s physical conditioning but also enhance musicality through technical training.

In the third movement, which begins with an *attacca* after the second movement, the performer is required to carefully manage their energy throughout the dynamic and highly charged passages that define the entire section. Following the calm atmosphere of the second movement, the final movement starts with an energetic character, adhering to the traditional rondo form. This form alternates between refrains and contrasting episodic sections. Both the refrains and episodes are melodically distinct. To clarify the structure of this movement, it is essential to articulate the phrasing effectively and emphasize the expression at the end of each phrase, paying close attention to the nuances. Accentuating the contrasts between sections will help define the movement’s form. The phrasing will be more clearly realized with the precise placement of ritardandos. The

Arpeggione Sonata, within the chosen tempo range, exhibits variability and spans approximately 25–30 minutes, including the reprises of its three movements. Although not particularly lengthy, the piece requires significant control of energy during the dynamic passages and swift transitions to lyrical passages, particularly in the first and last movements. The performance suggestions for the small-note passages in the first movement could also be applied to the agile sections of this movement. Considering that the work was originally composed for the arpeggione, referencing the unique timbre of the instrument will help in understanding the contribution of the *dolce* indication in the lyrical passages, the *deciso* attitude in the transitional sections, and the *sostenuto* expression in the passages formed by sixteenth notes.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 16.03.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1658851
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BİR EGE SEMAHININ MÜZİKAL ANATOMİSİ: "HAKİKAT GİZLİ SIRDIR" İSİMLİ HALK EZGİSİNİN MAKAMSAL VE YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

GÜNEY, Hüseyin[1], PELİKOĞLU, Mehmet Can[2]

ÖZ

Bu çalışmada Türk Halk Kültürünün ve Türk Halk Müziğinin önemli bir unsuru olan Alevi-Bektaşi Kültürü ele alınarak, bu kültürün yüzyıllardır yaşattığı Semah türü hakkında bilgi verilmiştir ve 'Hakikat Gizli Sırdır' adlı Ege yöresinden kayıt altına alınmış olan semah türküsünün müzikal açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda eser üzerinde yapılabilecek en uygun makam analiz yöntemi belirlenmiş ve analiz gerçekleştirilmiştir. Türk müziği halk müziği ve sanat müziği diye iki ayrı koldan incelenmektedir. Buna karşın temelde kullanılan müzikal teorinin tamamen aynı olması dolayısıyla çalışmamızda makamsal analizlerimizin hesaplamasını Arel-Ezgi-Uzdilek'in geliştirdiği çeşniler veya üçlü, dörtlü ve beşliler mantığıyla ve Mehmet Can Pelikoğlu'nun kullandığı ezgi cümle-motif yöntemini kullanarak yapmış bulunmaktayız. Türk

[1] Araştırma Görevlisi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji ABD, h.guney92@gmail.com, 0000-0001-5384-116x
[2] Doçent Doktor, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji ABD, mimcanpelik@gmail.com, 0000-0002-5643-4217

müziğindeki dörtlü ve beşlilerin kullanımına değinerek, bu dörtlü ve beşlilerin bir araya gelerek makam dizilerini oluşturduğu ve bu yapıların konumlarının değişiminin sonuçlarını gösterecek nitelikte bir örnek eser sunulmuştur. Semah türünün makam ve usul açılarından birçok değişken içeriyor olması eserin analizinin önemini vurgulamaktadır. Bu türden yazılmış olan eserlerin her açıdan araştırılıp incelenmesi de hem kültürümüzün devamlılığı ve anlaşılması hem de gelecek nesillere aktarılması açılarından önemlidir. Çalışmamızda yer alan eserin de analizi gerçekleştirildiğinde karşımıza çıkan sonuçlar kısaca şöyledir; eser Semah türünün gereklerini tamamen yerine getirmekle birlikte sanatsal açıdan derin bir anlatıma sahiptir. Bu derinliği öncelikle güfteden aldığımız edebî bilgilerden elde etmiş bulunmaktayız. Lirik bir yapıda olan güfte, yaşam felsefesinin önemli anlatımlarını içermektedir. Müzikal açıdan incelendiğinde ise özellikle güfte ve beste arasındaki uyum dikkati çekmektedir. Bu uyum, bizlere halk müziğindeki derinliği göstermekte ve yakılan, üretilen hiçbir eserin sanat kaygısı olmadan bestelenmediğini gözler önüne sermektedir. Eserin üretildiği bölgeden etkilendiği de ezgi yapısından anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Semah, Türk müziği, Alevî - Bektaşî, Ege yöresi, analiz.

MUSICAL ANATOMY OF AN AEGEAN SEMAH: MAQAM-BASED AND STRUCTURAL ANALYSIS OF THE FOLK TUNE "TRUTH IS A HIDDEN SECRET"

Abstract

In this study, Alevi-Bektashi Culture, which is an important element of Turkish Folk Culture and Turkish Folk Music, is discussed, information is given about the Semah genre that this culture has kept alive for centuries, and it is aimed to musically analyse the semah folk song 'Hakikat Gizli Sırdır' recorded from the Aegean region. For this purpose, the most appropriate makam analysis method was determined and the analysis was carried out. Turkish music is analysed from two different branches as folk music and art music. However, since the musical theory used is basically the same, we have made the calculation of our maqam analyses in our study by using the logic of variations or triplets, quartets and fifths developed by Arel-Ezgi Uzdilek and the melody sentence-motif method used by Mehmet Can Pelikoğlu. By referring to the use of quartets and fifths in Turkish music, a sample work is presented to show the results of the combination of these quartets

and fifths to form makam scales and the change of the positions of these structures. The fact that the Semah genre contains many variables in terms of makam and usul emphasises the importance of the analysis of the work. It is also important that the works written in this genre are researched and analysed in every aspect in terms of both the continuity and understanding of our culture and its transfer to future generations. When the work in our study is analysed, the results we come across are briefly as follows; the work completely fulfils the requirements of the Semah genre and has a deep artistic expression. We have obtained this depth primarily from the literary information from the lyrics. The lyrics, which have a lyrical structure, contain important expressions of the philosophy of life. When analysed musically, especially the harmony between the lyrics and the composition draws attention. This harmony shows us the depth in folk music and reveals that none of the burned and produced works were composed without any concern for art. It is also understood from the melody structure that the work was influenced by the region where it was produced.

Keywords: Semah, Turkish music, Alevi - Bektasi, Aegean region, analysis.

GİRİŞ

Sosyolojik açıdan Türk müziği incelendiğinde elde edilen bilgiler, bireyin yaşadığı toplumdan bağımsız bir var oluşunun mümkün olmadığı gibi, yaşadığı toplumun müziğinden de etkilenmeden yaşamasının mümkün olmadığı görülmektedir. Müzik ve sosyoloji birlikte yürüyen bir yapıdadır ve etkileşim içerisindedir (Kahyaoğlu, 2010:47). Türküler de sosyolojik birer unsur olarak üretildikleri, çalınıp söylendikleri yöreye ait bilgileri barındırır ve bizlere yeme-içme alışkanlıklarından sosyo-ekonomik duruma, giyim alışkanlıklarından yörede yetişen tarım ürünlerine kadar geniş bir bilgiyi sunar. (Özer, 2022:178). Türk müzik kültürü, Türk tarihi kadar eski dönemlere dayanmaktadır. Türkler yaşadıkları sosyal toplumsal olayların büyük bir kısmını müzikle ifade etmişlerdir. Savaş, bayram, dini ritüeller gibi sosyal yaşamın her alanında müzik aktif olarak kullanılmıştır. Tarihi evreleri içerisinde Türk müziği ilkel ezgilerde ve sonrasındaki gelişim sürecinde hep din ile birlikte ilerlemiştir. Dini ritüellerin her zaman bir parçası olarak gördüğümüz müzik, din adamlarının özel bir zümreye has sanatı olarak görülürken, muhatabı olan halka ozanlar ve aşıklar aracılığıyla taşınmıştır (Kutluğ, 2000:499). Türklerin İslam dinini kabul etmeden önce de tek tanrılı inanca mensup olduğu bilinmektedir. Bu tek tanrılı inanç döneminde de din adamlarının ve toplumun Gök Tanrı'yla iletişim için belli ritüelleri kullandığı araştırmalarla sabittir (Mert, 2021:659). Bu ritüellerin en önemli sanat aracının müzik olduğu da bilinmektedir.

Bu ritüelleri idare eden ve gerçekleştiren kişiler de genellikle toplumda şifacı, büyücü, din adamı gibi görevler üstlenmiş kimselerdir. Türk kültüründe ve inanışında İslam öncesi dönemde 'kam-baksı' adı verilen kişiler toplum tarafından kabul görmüş şifacı, bilge ve ozanlar olarak bilinirler (Güzelderen, 2023:167). Türk müzik kültürünün taşıyıcılarının ozanlar, aşıklar ve din adamları olmasının en önemli sonuçlarından biri de Türk müziğinin aktarımında dini motiflerin sürekli olarak kullanılıyor olmasıdır. Dini ve toplumsal olayların şiir örüntüsü içerisinde çokça yer bulduğu müzikal yapıların ortaya konulduğu önemli mecralar arasında Alevî-Bektaşî kültürü, semah formu ve bu kültüre ait türküler bulunmaktadır. Bu çalışmada da bu kültürden örnek bir türkünün edebi ve müzikal derinliğini ortaya koymak ve diğer çalışmaların bu açılardan araştırılmasının yolunu açmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda bilimsel araştırma yöntemlerinden olan 'tarama modeli' ve 'betimsel inceleme' yöntemleri kullanılmıştır. İnceleme, Türk müziğinde cümle ve motif ilişkisinin makam çeşnileriyle desteklenerek anlatılması yoluyla eserin sanatsal ifadesini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Alevî – Bektaşî Kültürü ve Semah Türü

Alevîlik, Ali'den gelen, Ali'ye tabi olanların geneline kullanılan bir terimdir. Alevîlik Şia ve Şiilikle de bağdaştırılmıştır. Alevîlik aynı zamanda Anadolu Türklerinin İslam dinini kabulüyle ortaya çıkmış Türk-İslam fikri olarak da göz önündedir (Ocak, 1989:368-369). Alevî Müziği; Alevî üst kimliğinde toplanan çeşitli inanç gruplarının, özgün dinsel\kültürel pratiklerinde uyguladıkları müzik (Duygulu, 2014: 40). Alevîlikle sürekli birlikte anılsa da Bektaşîlik felsefi, siyasi, politik, kültürel ve birçok diğer açıdan Alevîlikten farklılıklar göstermektedir. Bu farklar yüzyıllar içinde birbirlerinden etkilenme, başka kültür ve inanışlardan etkilenme, siyasi ve sosyal olaylardan etkilenme gibi süreçlerle sürekli olarak muhatap olmaktan ileri gelmiş, Osmanlı döneminde birlikteliği sağlamak amacıyla Bektaşî topluluğu bir çatı görevi görmüş, devam eden süreçlerde şartlar yine değişkenlik göstermiş ve bakış açıları sürekli farklılaşmıştır. Günümüzde de kendi içlerinde ayrılıklar ve benzerlikler gördüğümüz Alevî-Bektaşî toplulukların yukarıda zikredilen farkların yanı sıra yine aynı başlıklar altında birleştikleri de görülmektedir. Bu birleşmenin sebebinin dönem şartları olduğu düşünülmektedir. Birçok benzer yönleriyle dışarıdan bakıldığında Alevî-Bektaşî birlikteliği söz konusu iken, içeriden bakıldığında durum çok daha karmaşıktır. Konuya genel bir çerçeveden bakıldığında Alevilerin daha hareketli ve göçmen bir kültüre, Bektaşilerin ise daha durağan ve yerleşik bir kültüre sahip oldukları ve Bektaşi toplulukların

Anadolu'nun batısında, Alevi toplulukların daha çok doğu çevresinde yaygın oldukları görülmektedir (Döğüş, 2023, 73-95). Alevi-Bektaşi kültürleri birbirlerine benzerlik gösterdiğinden ülkemizde Bektaşilere Alevi, Alevilere Bektaşi denilmekte ve aralarında bir fark olmadığı düşünülmektedir. Bu konuda yapılmış birçok çalışma mevcuttur. Çalışmamızın konusu olan eserin Ege yöresinden derlenmiş bir semah olması hasebiyle Ege yöresindeki Alevi-Bektaşi varlığından bahsedilmesi gereklidir. Söz konusu bölgede yaşamını sürdüren Alevi topluluğun adı Tahtacılardır. Ege bölgesinde Alevi-Bektaşi topluluğu olan Tahtacıların Bağdat göçmeni olduğu, Anadolu üzerinden Ege bölgesine göç ettiği ve bu göç sırasında Ceyhan'da kaldığı, daha sonra Ege'ye yerleşerek ağaç işiyle ilgilendikleri ve bu meslek dolayısıyla Osmanlı kaynaklarında tahtacılar diye adlandırıldıkları elde edilen bilgiler arasındadır (Bulut, Bal, 2015, 82-83). Alevî-Bektaşi müziği ve gelenekleri İslam dininin öğretisine de İslam öncesi dönemin ritüellerine de rastlayabildiğimiz bir derinliğe sahiptir. Alevî-Bektaşi müziğinin içerisinde geniş bir konu dağılımı söz konusudur. Yaşam felsefesinden aşk, sevda gibi konulara, adalet ve hak – hukuk meselelerine kadar uzanan geniş bir anlatım alanına sahiptir. Bu kültürün en önemli müzikal unsurlarından biri olarak Semahları belirtebiliriz. Semahlar dinsel özellik taşıyor olsa da zamanla düğünlerde davul-zurna eşliğinde semah hareketlerine benzeyen hareketlerle oynanan bir oyuna dönüşmüş olanları da mevcuttur. Bu oyunlar cem törenleri dışında görülmektedir (Duygulu, 2014: 384). Yıldız (1992) 'ın 'Tunceli Cemlerinde Semah'ın İncelenmesi' adlı yüksek lisans tezinde Semahların içeriği hakkında Arif Sağ, Nida Tüfekçi, Ali Ekber Çiçek, Şenel Önaldı'dan naklettiği önemli bilgiler yer almaktadır. Tezin içerisinde söz konusu hocalardan aktarılan bilgilerin ortak özelliği, Semahların asla tek bölümlü olmadığı, genellikle üçe ayrıldığı, bazı Semahların da dört ve iki bölümden oluştuğu bilgileridir. Bu bölümlerin ayrımının hız unsuruyla gerçekleştiği bilgileri verilmiştir. Tez içerisinde ayrıca incelememize konu olan 'Hakikat Gizli Sırdır' adlı eserin üç bölümlü olduğu yönünde bilgi de mevcuttur (Yıldız, 1992, 14-18).

Problem Durumu

Çalışmamızda Türk Halk Müziği eserlerinin tamamının makamsal bir yapıya sahip olması ve bu durumun farklı terimlerle isimlendirilmesi temel problemi oluşturmaktadır. Alt problem olarak Hakikat Gizli Sırdır adlı semah ezgisinin makam ve usul açılarından incelenmesi ve yapısal analizi olarak belirlenmiştir.

Problem Cümlesi

"Hakikat Gizli Sırdır" isimli semah türündeki türkünün makam-usul ve kültürel açıdan içeriği nedir? Söz konusu eserin belirlenen açılardan incelenmesi.

Amaç ve Önem

Bu çalışmada Türk Halk Müziği'nde Semah türü, bu türün geldiği kültür ve 'Hakikat Gizli Sırdır' isimli eserin müzikal açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Bu inceleme ile Türk Halk Müziği eserlerinin derin bir sanat anlayışına sahip olduğu gösterilmeye çalışılmış, makam geçkileri, karar değişiklikleri, usul değişiklikleri gibi ayrıntılar belirtilmiştir. Halk Müziği eserlerinin bilimsel perspektifte incelenerek literatüre katılması açısından, kültürel değerlerin bilimsel alanda incelenmesinin gerekliliğinden önem arz etmektedir.

Çalışma Grubu

Bu çalışma, Türk Halk Müziği repertuvarında bulunan 'Hakikat Gizli Sırdır' adlı eserin makam, usul ve sosyo-kültürel analizine yönelik yapılmıştır. Çalışmanın evrenini Türk Müziği oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada analiz edilecek eser nicel araştırma yöntemlerinden biri olan tarama yöntemiyle belirlenmiş, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel yöntem ile analiz edilmiştir.

Çalışmamızda Hakikat Gizli Sırdır (Semah Havası) adlı Semah'ın makam, usul ve söz unsurları incelenecektir. Analiz yöntemi olarak Pelikoğlu'nun (2012) 'Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması' adlı kitabından faydalanılmıştır. 'Geleneksel Türk halk müziği eserlerindeki makamsal unsurları geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan makam dizisi ile analiz ederken başvurulması gereken en akılcı yöntem, türküler üzerinde anlamlı olan müzik cümlelerinin ve motiflerin tespiti şeklinde olmalıdır' (s.61). Ayrıca Özkan (2013)'ın Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri adlı kitabında bulunan dörtlü ve beşli veya çeşni ilişkisi üzerinden makam belirlemeye yönelik çalışma (s.57-64) biçimi de kullanılmaya çalışılmıştır. İnceleme sırasında Türk Halk kültüründe ve Alevi-Bektaşi müziğinde kalıplaşmış ezgilerden söz edilmiş ve bu kalıpların makamsal yapıyla ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Türk müziğinde eserler tamamiyle makamsal yapıya uygun olarak üretilmiş ve seslendirilmiştir. Makam içerisinde bulunmayan bir müzik türü Türkçe veya Türk müziği alanında incelenmemektedir. Türk müziğinin

kendi içinde ayrıldığı noktalardan biri de makam-ayak terimlerinin varlığıdır. Uzun yıllar boyunca makam ve ayak terimleri sürekli olarak tartışma konusu olsa da yapılan bilimsel çalışmalar sonucunda makam teriminin kullanımı ve halk müziğine makamsal açıdan bakılmasının daha sağlıklı bir yöntem olduğu kesinleşmiştir. Buna örnek olarak Kutluğ (2000)'un Türk Musikisinde Makamlar adlı kitabında hangi makamın hangi ayağa denk geldiği üzerine anlatımlar mevcuttur (Kutluğ, 2000, 521-538). Makam ve ayak arasındaki farkın anlaşılması için yapılmış birçok çalışma mevcuttur. Analizleri gerçekleştirilirken terminolojik açıdan referansımız Pelikoğlu'nun (2011) 'Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları' isimli makalesidir (s. 84-86). Adı geçen makalede ele alınan eserler makam-ayak bağlantısına değinmektedir ve bu iki terimin varlığını kabul edip, makam kavramının daha bilimsel temellere dayanması sebebiyle kullanımının yaygınlaştırılması gerektiği belirtilmektedir. Bu bağlamda da Türk halk müziği eserlerinin makamsal çerçevede incelenmesinin daha sağlıklı sonuçları elde etmemizi sağlayacağı belirtilmiştir.

BULGULAR

'Hakikat Gizli Sırdır' adlı Ege yöresinden derlenen Semah türündeki eser, iç değişkenleri ile dikkat çekmektedir. Semahların çok bölümlü olması ve bu bölümler arasında makam ve usul değişikliği göstermesi öngörülen bir durumdur fakat söz konusu eserde makam değişkenliğinden ziyade karar değişkenliği göze çarpmaktadır. Bu yönüyle eseri incelediğimizde eserde kullanılan makamın dörtlü ve beşlilerinin aynı makamın asma karar perdeleri aracılığıyla farklı bir sese taşındığı görülmektedir. Eser dügâh kararla başlayıp seyir sonunda aynı çeşnilerle neva perdesinde karar veren bir yapıdadır. Bu neva perdesindeki karara ulaşıncaya kadar da aralarda çeşitli çeşniler kullanılmıştır.

Eser bölüm bölüm anlamlı müzik cümlelerine ayrılarak analiz edilmiştir.

Hakikat Gizli Sırdır isimli eserin makamsal analizi

Eser Adı: Hakikat Gizli Sırdır (Semah Havası) isimli eserin makamsal analizi

Yöresi: Ege

Derleyen: TRT

Notaya Alan: Nida Tüfekçi

Kimden Alındığı: Selim Kasap

İnceleme Tarihi: 26.09.1977

Sıra No: 1619

Makam Analizi

Karar, güçlü, yeden sesleri: Eserde makamsal değişkenlerin mevcudiyetinden ötürü karar perdesi de değişkenlik göstermektedir.

Asma Karar Perdeleri:

Eserde saz kısmıyla giriş görülmektedir.

Giriş Saz Bölümü:

Nota 1. Giriş Saz Bölümü Notası.

Şekil 1'de görülen ve analizi yapılan giriş sazı bölümü A+B şeklinde iki ana cümleden oluşmuştur. A cümlesi Irak perdesindeki segâh 3'lüsü, birçok halk müziği ezgisinde gördüğümüz özellikle Alevi kültüründe yoğun olarak kullanılan ve ayrıca uşşak makamının da pesten genişleme özelliğiyle de karşımıza çıkan bir kalıp ezgidir. Eserimize makamsal açıdan baktığımızda Hüseyni 5'lisinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. La – mi aralığının Hüseyni beşlisinin karakteristik özelliği olduğu görülmektedir. Bu sebeple uşşak ve hüseyni ezgilerde çokça rastladığımız bu yürüyüş biçimi giriş cümlesinden bağımsız görünse de bu tarz eserlerde sıkça görülmektedir. A cümlesi hüseyni beşlisi ile kurulmuştur. Hüseyni perdesi etrafında gerçekleşen dolaşım ve dügâh perdesinden başlayan cümle segâh perdesinde asma kalışla son bulmuştur. Bu haliyle bir soru cümlesi anlatımı mevcuttur. Bu asma kalışın hemen akabinde gelen yine hüseyni beşlisiyle

oluşmuş cümle ise karar perdesine götüren bir yapıdadır. B cümlesinin müzikal yapısında ise A cümlesine cevap niteliği gözlemlenmiştir. B cümlesinde görülen segâh, dügâh ve hüseyni perdelerinde asma kalışlar, hüseyni ve uşşak makamında sıkça karşılaştığımız kalışlardır. Hüseyni ve uşşak makamlarının karar, dörtlü ve beşli bağlantıları nedeniyle bu iki ayrı makamın birbirleriyle geçkili bir yürüyüş sergilemeleri doğaldır (Karadeniz,2012: 97-98).

Birinci Söz Bölümü:

Bu bölüm A+B şeklinde iki müzik cümlesinden oluşmaktadır. Bu cümlelerin makamsal analizleri notaların alt bölümünde verilmiştir.

Nota 2. Birinci Söz Bölümü A Cümlesi Notası.

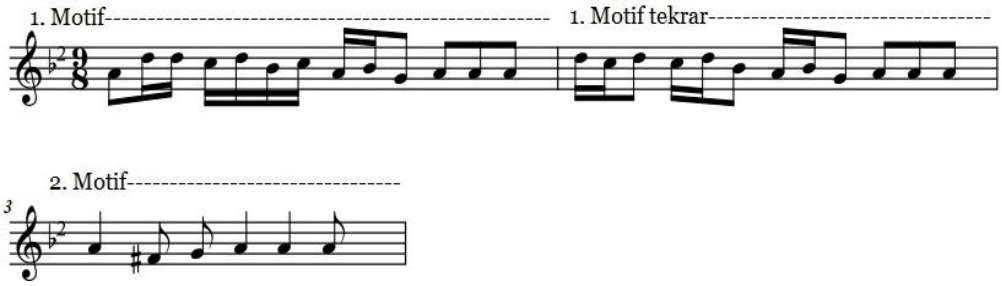
Eserin birinci söz bölümü tek bir A cümlesinden ve iki motiften oluşmuştur. Birinci motifte hüseyni beşlisi ve la – mi aralığı kararlı bir yapıdadır ve hüseyni içerisinde de görülen uşşaklı ezgi yürüyüşü burada da mevcuttur. İkinci motifte ise segâh perdesi civarında ve hüseyni beşlinin güçlü perdesi vurgulanarak yine segâh perdesinde asma kalış gösterilmiştir.

Nota 3. Birinci söz bölümü B cümlesi notası.

Eserin birinci söz bölümünün B cümlesinin birinci motifinde ezgi segâh perdesiyle başlayarak dügâh perdesinde uşşaklı karar yapmış, ikinci motifte ise dügâh perdesi ile başlayarak neva perdesi civarında uşşak çeşnili karar gösterilmiştir.

İlk motifte dört ölçü boyunca bir soru-cevap ilişkisi, motifin yapısal özelliği olarak belirgin bir şekilde görülmektedir. İlk motifte ilk sözle birlikte bir asma kalış mevcut iken ikinci motifte cümle kararla tamamlanmıştır. İkinci motifte de ilk cümleden bağımsız olmayan bir tekrar durumu söz konusudur. İlk motifle ikinci motif arasında büyük farklılıklar olmamakla birlikte ikinci motif karara götüren bir yapıdadır. Söz ile birleştirildiğinde de cümle bitişi uygun olarak tamamlanmıştır. İlk motifte Hüseyni perdesi ağırlıkta olmakla beraber ikinci motife doğru ses ekseni Neva perdesine doğru taşınmıştır. İkinci cümlede ise Neva çevresinde dolaşım söz konusudur ve cümle Dügâh perdesinde karara varmıştır. Cümlede Hüseyni beşlisi baskın bir şekilde gösterilerek karara Uşşak dörtlüsüyle gidilmiştir.

Birinci Ara Saz Bölümü:



Nota 4. Birinci Ara Saz Bölümü Notası.

Birinci Ara saz kısmı tek bir cümleden oluşmuştur. Sadece ritimsel açıdan farklılık gösteren bu cümle birbirinin tekrarı niteliğindeki motifleri göstermektedir. Genel olarak neva çevresinde seyretmesi ve pes taraftan genişleme göstererek karara gitmesi uşşak dörtlüsünü bize duyurmaktadır.

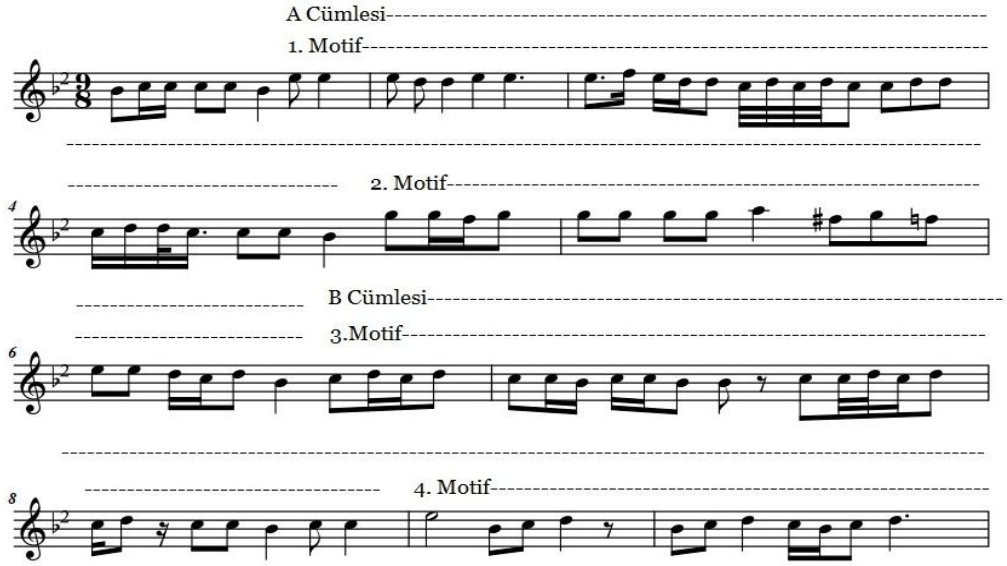
İkinci Ara Saz Bölümü:

Nota 5. İkinci Ara Saz Bölümü Notası

İkinci ara saz bölümü olan bu cümle eserin ritmik olarak hızlandığını göstermektedir. Birinci söz bölümünün son cümlesiyle bütünleşik bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Makamsal olarak segâh

ve çargâh perdeleri arasında dolaşan hüseyni ve uşşak çeşnilerinin yürüyücü sesleridir. Seyir çargâh kalışıyla bitmiştir.

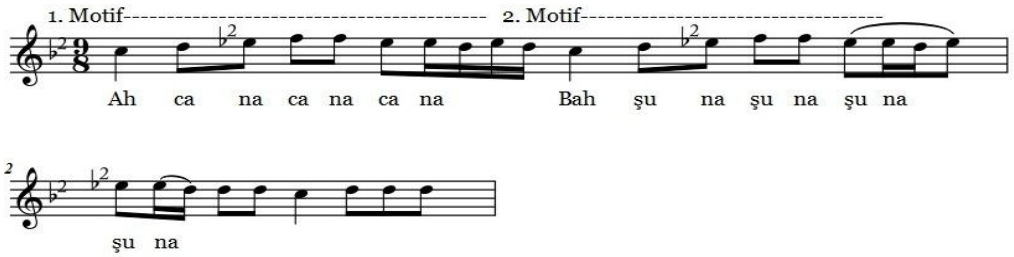
İkinci Söz Bölümü:



Nota 6. İkinci Söz Bölümü Notası.

Eserin ikinci söz kısmı A+B şeklinde iki ana cümleden ve dört motiften oluşmuştur. Bu bölüm birinci söz kısmının bitişinden başlamıştır. Girişi birinci söz kısmının bitişinden başlamaktadır. Sözel açıdan bağlı bir yapı söz konusudur. Ezgiye A cümlesinde çargâh perdesinde bir kalışla birlikte A cümlesi kademe kademe yükselerek çargâh, neva, hüseyni, acem ve gerdaniye seslerini kullanarak tiz bölgeye doğru bir ezgi genişleyebileceğini göstererek segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. A ve B cümleleri, birbirlerini tamamlayan ve iç içe geçen melodik yapılarla oluşturulmuştur. B cümlesinde de ağırlıklı olarak uşşak çeşnili bir etki söz konusu olup, uşşak makamının güçlü perdesinde asma kalış yapıldığı görülmüştür. B cümlesinin söz bölümünde ah yar, yar yar, yar dost, dost dost, medet gibi terennüm ifadeleri kullanılmıştır. Türk müziğinin sözlü formlarında da sıkça kullanılan terennüm; 'anlamlı kelimeler ya da anlamsız hecelerin kullanımından ibarettir. Eserlerde söz kısımlarının aralarında tıpkı saz icraları gibi sözlü olarak kelime ya da hecelerin kullanılmasıyla oluşur. 'Aman, Canım, Cananım' gibi anlamlı kelimeler veya 'Ah, Hey' gibi heceler kullanılır'(Özkan, 2013: 104) şeklinde ifade edilmektedir.

Üçüncü Söz Bölümü:



Nota 7. Üçüncü Söz Bölümü Notası.

Üçüncü söz bölümü iki motiften oluşan bir müzikal yapıdadır. Sözlerin çoğunlukla terennüm özelliği gösterdiği dikkat çekmektedir. Bu bölüm ağırlıklı olarak ritmi vurgulamak için kullanılmıştır. Makamsal olarak çargâh perdesinde rast görülmekle birlikte neva perdesinde uşşaklı asma kalış gösterilmiştir.

Dördüncü Söz Bölümü:

Bu bölüm iki ana cümleden oluşmaktadır. Cümlelerin makamsal analizi şekil sekizde gösterilmiştir.

Nota 8. Dördüncü Söz Bölümü Notası.

Semahlarda sıkça görülen bir özellik bu ezgide de karşımıza çıkmıştır. Semahlardaki makamsal geçkiler farklı karar perdelerinde farklı makamların gösterilmesi makam değişiklikleri ve ritim değişiklikleri söz konusu ezgilerin karakteristik özelliklerindendir. Hakikat gizli sırdır isimli bu türküde de bu özelliği görmek mümkündür ve bu bölümde karşımıza çıkmaktadır. Ezginin A cümlesine makamsal olarak bakıldığında re (neva) perdesinde kararlı bir kalış gerçekleşmiştir. Bu kalıştan yola çıkarak ve eserin bitişinin de neva perdesinde gerçekleşmesinden dolayı eserin karar peresinin bu cümlede değiştiği düşünülmektedir. Birinci cümlenin ilk iki motifinde 'Pir Sultan Abdal'ım da İşte geldi yaz' mısrasında nevadaki uşşak çeşninin dördüncü derecesi sol kararlı ve neva perdesindeki hüseyni çeşninin beşinci derecesi olan Muhayyer perdesinin yoğunlukta kullanıldığı bir cümle yapısı söz konusudur. Muhayyer perdesindeki uzun kalış, her iki makam çeşnisinin de ortak bir noktası olarak düşünülmektedir. Muhayyer perdesindeki bu ses hem yerinde uşşak çeşninin tiz durağı, hem de neva perdesindeki hüseyni çeşninin güçlüsü konumundadır. Bu sesin ortak tutulması ve bir önceki çeşninin adeta dinleyiciye unutturulup bu ses ekseni üzerinde bir müzikal yapının altyapısının oluşturulmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Hemen akabinde gerçekleşen aksiyonların da bu düşünceyi destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. Ayrıca tiz kürdi perdesinin kullanımı da dikkat çekmektedir. Buradaki tiz kürdi perdesi neva perdesindeki uşşak ve hüseyni çeşnisinin bir alameti olarak görülmektedir. İkinci cümlenin ilk motifinde 'Kaldır kollarını eyle bir niyaz' mısrasında tamamen neva perdesinde hüseyni ve uşşak 4'lü ve 5'lileri ağırlıktadır. Çargâh perdesi de yeden konumundadır. İkinci 'Kaldır kollarını eyle bir niyaz' mısrasında da farklı cümlelerle aynı ses aralığında hüseyni ve uşşak 4'lü ve 5'lileri gösterilerek yeden çargâh gösterimiyle neva perdesinde karara gidilmiştir. 'Elmadan kırmızı pamuktan beyaz' mısralarında acem ve tiz kürdi perdeleri arasında coşkun bir ifade ile gezinilmektedir. 'Ver Allah bir güzel gönlüm eyleyim' mısralarını iki tekrar olarak görmekteyiz. Her iki tekrarda da neva perdesinde hüseyni 5'lisi görülmekle birlikte hisar perdesi nim hisar perdesine doğru bir hareket halindedir. Bunun sebebi olarak neva perdesindeki uşşak ve hüseyni gösteriminin yanı sıra, bir önceki makamın içeriğinde olabilmesi öngürülen Karcığar makamının da bir esintisi olarak düşünülebilir. Eser içerisinde aynı kararda ve birbirine benzer çeşnilerin ustaca kullanımı dikkati çekmektedir. Bu kullanımı yerindeki uşşak ve hüseyni çeşnilerinden ziyade aynı çeşninin farklı bir noktaya taşınması sırasında gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Yerinde karcığar makamının nevadaki hicaz özelliği, karcığar makamının uşşak ve hüseyni makamıyla ilişkisi, söz konusu makamların ortak sesi olan muhayyer perdesinin vurgulanması ve bu vurgunun ardından birçok makam

çeşnisinin özelliklerinin ustalıkla kullanımı sonucunda bir modülasyon gerçekleştiği gözlemlenmiştir.

Eser 9/8 'lik aksak usuldedir. Sıralama olarak 2/2/2/3'lü bir dizim söz konusudur. Semah türünde genel itibariyle usul değişiklikleri görülmekle birlikte incelemeye tabi tutulan eserde usul değişikliği gerçekleşmemektedir. Bu değişikliğin nota üzerinde görüldüğü bir ibare mevcut değildir. Yazılı kaynaklardan alınan bilgilere göre Semah türünde bir eserin tek bölümlü ve tek bir metronomda ilerlemesi beklenemez. Söz konusu sebepler göz önüne alındığında bir usul değişkeni ya da metronomla ilgili bir arayışla karşı karşıya kalınmıştır. Eser incelenirken makam geçkilerinin gerçekleştiği noktalarda nota diziminin de değişikliğe uğradığı görülmektedir. Başlangıç aşamasında eserin notalarının daha sade bir dizime (yarım ve çeyrek vuruşa kadar) sahip olmasına karşın, değişim noktalarında bu durum daha yoğun bir söz dizimi ve daha yoğun bir nota dizimine doğru evrilmeye başlamıştır. Bu şekilde dizimi yapılmış bir notanın da seslendirilirken metronom konusunda hiçbir hızlanma gerçekleştirilmese dahi duyum olarak hızlandırılmış gibi hissettiriyor oluşu da yine eserin ne denli bir ustalıkla üretildiğinin bir örneğidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada TRT Türk Halk Müziği repertuvarında bulunan 'Hakikat Gizli Sırdır' adlı Semah havasının makam ve usul açısından analizi gerçekleştirilmiştir. Bu analizler çerçevesinde elde edilen bulgulardan yola çıkılarak ulaşılan sonuçlar ve çalışmaya yönelik öneriler aşağıdaki gibidir; Müzik cümleleri, şiir örüntüsüyle anlamlı bir uyum içinde yapılandırılmıştır. 'Hakikat bir gizli sırdır' mısrasındaki müzik cümlesinin soru vasfı taşıması ve 'Bilemezsin demedim mi' mısrasındaki müzik cümlesinin kararlı bir yapıda oluşu buna eser içerisindeki ilk örnektir. Ara sazdaki dönüş, baştaki gibi değil daha teferruatlı bir müzik cümlesinden oluşmaktadır. 'Bu bir rıza lokmasıdır, yiyemezsin demedim mi'. 'Açıldı cennet kapısı, yazıldı devran yazısı' ve 'Kıldan incedir köprüsü, geçemezsin demedim mi' mısralarında aynı dönüşler tekrarlanmaktadır. Bu tekrarlardaki müzik cümleleri aynıdır. Söz unsuru incelendiğinde tasavvuftaki şeriat, tarikat ve hakikat yollarına dikkat çekildiği ve hakikat mertebesinin zor ulaşılabilen bir mertebe olduğuna dikkat çekilmiştir. Rızanın Allah'ın rızası olduğu açıkça belli olan eserde o rızaya ulaşmanın da zor olduğuna vurgu yapılmıştır. Cennet kapısının açılması ve devran yazısının yazılması gibi mistik ifadelerde ise yine kader inancına dikkat çekildiği düşünülmektedir. Kıldan ince diye tabir edilen köprünün İslam dininde ölümden sonraki hayatta geçilmesi gereken ve dünya hayatında kişinin iyi

ya da kötü yaşanmışlıklarının bir sonucu olarak söz konusu köprüden geçişinin kolay ya da zor olacağından bahsedilmektedir. Bu geçişin de elbette kolay olmayacağına dikkat çekilmiştir. Mısralarda dünya hayatı ve sonraki hayat arasındaki bağın varlığı dikkati çekmektedir. Dünya yaşamının son bulmasından sonra gerçekleşmesi beklenen ahiret hayatına dikkat çekilerek dünyada daha iyi bir yaşama dikkat çekilmektedir. Eserin ilk bölümünü bu aynı müzik cümlesiyle anlatılan bir yaşam yolculuğu ve bu yolculuğun nasıl olması gerektiği üzerinedir. İlk kısmın bir öğüt niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Eser üç bölümden oluşmaktadır ve usul açısından da değişkenleri mevcuttur. Bu değişkenlik ilk mısralardaki felsefi anlatıma eşlik eden müzikal cümlelerin ağırlığından ve sonrasındaki coşku anlatan cümlelerde daha hızlı ve daha tiz bir dolaşımdan anlaşılmaktadır. Usulde iç değişken yoktur fakat eserin nerede hızlandırılması gerektiğini şiir örüntüsü ve ara sazlardaki coşkun ifadeden anlamaktayız. Ayrıca eseri derleyen Nida Tüfekçi ve Neriman Altındağ'ın icrasında da bu durum açıkça ortadadır (Youtube, 2025). İkinci kısımda yazın gelişinden bahsedilmekte ve bu mısralara eşlik eden müzik cümlelerinde de Hüseyni 5'lisi yoğun olarak kullanılmaktadır. 'Pir Sultan Abdal'ım da yine geldi yaz, kaldır kollarını eyle bir niyaz' ifadelerinde yine tasavvufi ve felsefi ifadeler dikkat çekmektedir. 'Kaldır kollarını' ifadesi de semah türünde sıkça gördüğümüz ve ibadet sırasında da beklenen kolların kaldırılması hareketine bir komut olarak düşünülebilir. Bu ifadelerden sonra eserde bir hızlanma söz konusudur. 'Elmadan kırmızı pamuktan beyaz, ver Allah bir güzel gönlüm eğleyim' cümlesindeki mistik anlatımın temelinin araştırılması öneriler arasındadır. Bölümler arasındaki geçişlerde terennümlerin kullanımları ve bu durumun bu eser özelinde mi genel bir durum mu olduğu da araştırılması önerilen konular arasındadır. Eserin derlendiği bölgede müzikal yapı zeybek ezgileri ağırlıklıdır fakat Tahtacı Alevilerinin de bölgede yaygınlığı araştırmalarla sabittir. Ege bölgesindeki Alevi-Bektaşi topluluklarına yönelik daha kapsamlı bir kültürel çalışma yapılması önerilmektedir. Eserin güftesi incelenerek şiir yapısının incelenmesi ve türü, biçimi hakkında bilgi edinilmesi, şiirde kullanılan Pir Sultan mahlasının irdelenerek, şiirin Pir Sultan'a ait olup olmadığı konusunun araştırılması önerilmektedir. Şiir örüntüsünde kullanılan metaforik anlamların Alevi-Bektaşi geleneğinde kullanımı üzerine bir araştırma yapılması da önerilmektedir. Alevi-Bektaşi şiirindeki derinliğin anlamlandırılabilmesi için tarihsel süreç ve bu süreç içerisinde evrimleşen şiir yapısının da araştırılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Bulut, Ü., Bal, H. (2015) "Sosyolojik Açıdan Tahtacı Grupların Araştırılması" Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 36, Sayfa 81- 102.

Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık.

Döğüş, S. (2023) "Alevilik-Bektaşilik İlişkisi ve Aleviliğin Bektaşilikle Kaynaşması" Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Sayı 105, Sayfa 73-95.

Güzelderen, B., Karadavut, Z. (2023). "Kam ve Kamın İşlevlerinin Türk – İslam Dönemi İlk Metinlerindeki Karşılıkları". Millî Folklor, Cilt 18, Sayı 138, Sayfa 167.

Kahyaoğlu, Y. (2010). "Eğitim ve Müzik Sosyolojisi". Sanat Dergisi, Sayı 13, Sayfa 152.

Karadeniz, E. (2012). *Türk Mûsikisinin Nazariye ve Esasları.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Kutluğ, Y.F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mert, R. (2021) "İslam Öncesi Türkler ve Türklerin İslamlaşma Süreci". Tokat İlmiyat Dergisi, Cilt 9, Sayı 2, Sayfa 655.

Onay, A. T. (2022). *Türk Halk Şiirinde Şekil ve Türler.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Özkan, İ.H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özer, L. (2022). "Âşık Onguni'den Derlenen Karaman Yöresi Türkülerinin Müzikal ve Edebi Analizi". Yegah Müzikoloji Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, Sayfa 176-201.

Pelikoğlu, M.C., (2012), *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması.* Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık.

Pelikoğlu, M. C. (2011). "Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları". Sanat Dergisi, Sayı18, Sayfa 81-89.

Yayla, D. (2024) "Alevi İnancında Zakirlik Geleneği ve Kadın Zakir Olmak" TFA: 369. 174-194.

Görsel 1. TRT Repertuvarı 1619 repertuvar numaralı "Hakikat Gizli Sırdır" isimli türkünün notası.

Web Kaynakları

Ocak, A. Y. (1989). "Alevî", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.
(Erişim Adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/alevi). (Erişim Tarihi: 16.03.2025).

Yıldız, S. (1992). *Tunceli Cem'lerinde Semah'ların İncelenmesi.* (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).
(Erişim Adresi: https://polen.itu.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/130dba37-9bc8-4875-a28b-3f6c390cdf3a/content), (Erişim Tarihi: 04.05.2025).

Zafer Tahmaz. (2025, Mart 13). Neriman Altındağ Tüfekçi-Hakikat Bir Gizli Sırdır. (Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=SKfGxn4EchU), (Erişim Tarihi: 16.03.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Turkish culture is an ancient way of life that has been passed down from centuries ago to the present day. Turkish culture, which has influenced and been influenced by different cultures in different periods and geographies, is an example for the world societies with its practices in all areas of life such as eating, drinking, dressing, sheltering, war, peace, feast, mourning from Central Asia to Anatolia. The Turks have a structure that has set the cornerstones of social and state order from the very beginning with the way they lived before and after they came to Anatolia and before and after they accepted Islam. The Turks, who have also developed themselves in music culture, have used music in every aspect of life. Weddings, festivals, mourning, war, peace, seasonal changes, work and study, hunting, birth, death, etc. music has been found in all details of life. Music has been actively used for motivation in wars and to instill fear in the enemy, to have fun during festivals, to express mourning, and in all other areas of life. Especially in religious rituals, musical expression, which is a requirement of Shamanism, was continued after the acceptance of Islam. Even before the acceptance of Islam, the tradition of minstrelsy and the tradition of minstrels travelling with their instruments and telling stories was also used to spread and explain religion, especially after the acceptance of Islam. This situation has led to the active use of music in Sufi thought. The use of music in Sufi thought led to the further development and progress of music in this field. The saz minstrels, who had a great share in the spread of Islam in Anatolia, increased the Sufi discourses over time and tried to use their ability to produce lyrics to spread religion. As a result, the idea of Turkish-Islam started to take shape. Alevi - Bektashi culture, which is one of the most important images of the Turkish - Islamic idea in Anatolia, has also developed as a result of the Sufi progress of these saz minstrels. For this reason, as a result of the cultural interaction between the traditional structure of the Turks from the pre-Islamic period and the post-Islamic cultural interaction, music began to behave in accordance with life, nature, and belief structure and to produce melodies and lyrics accordingly. Kopuz, in today's usage, bağlama is one of the most important transmission tools of this culture. Works produced with this instrument, which has an important place especially in Alevi - Bektashi culture, have been passed down from generation to generation for centuries. Turkish music, which is the state music, has been supported by all Turkish

states and contributed to its development. As a result of this, the variety of instruments in and around the palace increased, while in rural areas, in addition to the workload, it remained in its more natural state due to the difficulty of performing art. This situation caused Turkish music to be analysed and performed in two different branches over time. This musical structure, which progresses in two separate branches as Turkish folk music and Turkish art music, has basically become a musical structure that uses the same material and differs only in performance and style. The main subject that is tried to be explained in our article is to show that the music progressing from these two branches is actually one. In recent years, it has been proved by studies that these two musical structures, which have no difference between them except for performance and style, are fed from the same source. It is a proof that there is no big difference between these structures, one of which is based on education and transmission through the meşk method and the other on the master-apprentice relationship, in terms of transmission. We can see that these two musics, one of which uses the seventeen-pitched bağlama and the other the twenty-four-pitched tanbur, are fed from the same source, even from the connection of the instruments in question. For this reason, the work we will analyse in this study will be analysed from a maqamal point of view and it will be shown that Turkish art music theory and Turkish folk music repertoire can be analysed and that this analysis yields healthy results. Only formal differences can be detected between these musical structures, which are the same products of the same culture. The work titled 'Truth is a hidden secret', which was included in the repertoire in the Semah genre, which is the subject of our study, is one of the important products of this culture. Semah is an important part of Alevi - Bektashi culture. This musical genre, which accompanies the game called Semah, has a long-lasting structure that contains many variables in terms of makam and usul. While analysing the work, the quadruple-five logic brought by the Arel - Ezgi - Uzdilek system and the analysis methods offered to us by the Anatolian Edvar tradition were used. This method gives healthier results compared to other methods and eliminates the difference between what is written and what is heard. The findings obtained as a result of the analyses are interesting. In the piece, which seems to be prosodically unproblematic, the lyrics are not independent from the composition, but intertwined with it. The makam transitions used and the mastery in the use of the makam structure are proof that the work is not a production that the producer can do without musical knowledge. From this point of view, it is clear that folk music is no different from art music. The work in question, which we consider to be an important example of Turkish music, starts with the uşşak variety and

gradually shifts to the uşşak variety in the neva pitch in the process. Although there is no change in the number of methods during the realisation of this makamsal transition, there is an acceleration in the method during the transition to the semah section called ‘yeldirme’. In the fusion regions where this acceleration takes place, the phrases we call terennüm draw attention. Although the use of terennüm is a structure that we usually encounter in art music forms, its use in this work is remarkable. Question and answer sentences are seen both in the lyrics and in the composition. A composition in which a question is asked is applied in the lyrics. In the piece where different emotions and thoughts are described, these emotional transitions are in a form that overlaps both verbally and musically. It is thought that the predisposition in lyrics, composition and method has increased the depth of the work and made it easier to memorise. Based on the information and findings obtained in the study, it is thought that a path can be opened for sociological research on the region where it was produced. Alevi - Bektashi culture of the Aegean region is also a topic that is recommended to be researched. An examination can be made on the use of pseudonyms in the minstrel tradition and the basics of the use of Pir Sultan's pseudonym.

EKLER

Eserin TRT Arşivindeki Notası

HAKİKAT GİZLİ SIRDIR
(Sahife - 5)

— 1 —

HAKİKAT BİR GİZLİ SIRDIR
BİLEMEZSİN DEMEDİMMİ
BU BİR RIZA LOKMASIDIR
YİYEMEZSİN DEMEDİMMİ

— 2 —

GÜN YÜZLÜMÜN ATI TAVLADA BAĞLI
ANAYIN ATAYIN YÜREĞİ KANLI
AH YAR YAR YAR DOST DOST
MEDET YAR YAR YAR DOST YARİM DOST DOST
AH CANA CANA CANA
BAḤ ŞUÑA ŞUÑA ŞUÑA ŞUÑA

— 3 —

PİR SULTAN ABDALIMDA İŞTE GELDİ YAZ
KALDIR KOLLARIN EYLE BİR NİYAZ
ELMADAN KIRMIZI PAMUKTAN BEYAZ
VERALLAH BİR GÜZEL GÖNLÜM EYLEYİM

— 4 —

MUHABBET ARARSAN
SAZA GEL SAZA
MEVLÂYI SEVERSEN
BİZE GEL BİZE.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 04.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 17.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1669850
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

PROFESYONEL PİYANO İCRASINDA YAŞANAN HAFIZA PROBLEMLERİNE ÖĞRENEREK EZBERLEME YÖNTEMLERİYLE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

ÇELİKTEN HEPGÜLER, İrem[1]

ÖZ

Müzik, yetenekten bağımsız bir şekilde herkes tarafından dinlenen ve hoşa giden bir olgudur. Sadece dinleme esnasında bile beyin aktiviteleri hızlanırken, bir enstrümanı icra sırasında da birçok komplike veri akışı gerçekleşmektedir. Beynin iki yarımküresi de vücudun zıt taraflarını kontrol etmektedir. Enstrüman icrasının öncelikle duyuşun (dinleme), görme kabiliyetinin (okuma), analitik zekanın (notaları anlamlandırma), iki elin, ayakların (piyano, bateri vb.), duyguların kullanıldığı bir eylem olması bu komplike veri akışını zorunlu kılmaktadır. Çoğu müzisyen notayla çalma esnasında çok problem yaşamazken, beyindeki veri akışları sırasında farklı sebeplerle kesintiler yaşandığında hafıza problemleri ortaya çıkmaktadır.

Hafıza problemlerinin tam olarak sebepleri bilinmemekle beraber, bilinen ya da olasılık açısından sebep grubuna konulabilecek problemler, erken yaşta başlanan müzik eğitimi sırasında önlem alındığı taktirde, bu durum profesyonel müzik yaşantısında icracıyı özgür kılacaktır. Profesyonel

[1] Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, icelikten@anadolu.edu.tr, 0000-0002-1791-0575

müzik eğitimi sırasında, müzik yaparken beynin işleyişi ve bahsedilen hafıza problemleri için nasıl önlem alınabileceği ile ilgili verilen eğitim hem eğitim hem müzik kalitesi açısından büyük önem taşımaktadır. Profesyonel bir müzisyenin, ileri armoni ve form bilgisi, geliştirilmiş teknik beceri ve özellikle anksiyete sorunlarına karşı rahatlama teknikleriyle donatılmış olduğunda, hafıza problemlerinin önüne geçebileceği öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beyin, müzik, hafıza, profesyonel piyano eğitimi, ezber çalma.

SOLUTIONS TO MEMORY PROBLEMS IN PROFESSIONAL PIANO PERFORMANCE THROUGH LEARNING-BASED MEMORIZATION TECHNIQUES

ABSTRACT

Music is a phenomenon universally appreciated, independent of inherent talent. Even during passive listening, brain activity intensifies whereas when performing an instrument, a complex flow of data occurs. The two hemispheres of the brain are responsible for controlling the contralateral sides of the body. The act of playing an instrument requires the integration of auditory perception (listening), visual ability (reading), analytical cognition (interpreting musical notation), the coordination of both hands and feet (instruments such as piano, drums, etc.), and emotional engagement, thereby necessitating this intricate flow of data. While many musicians rarely face significant challenges when performing with score, interruptions in this data stream during memorized performance, for various reasons, may lead to memory issues.

Although the precise causes of these memory problems remain unclear, the factors that may contribute to them, if addressed during early-stage music education, could enhance the freedom and efficacy of the performer in their professional musical career. The training provided within professional music education regarding the brain functioning during musical performance and strategies to mitigate the aforementioned memory difficulties is crucial for both educational outcomes and musical proficiency. It is hypothesized that a professional musician, when equipped with knowledge of harmony, formal structure, technique, and particularly relaxation techniques for managing performance anxiety, will be better positioned to prevent memory-related difficulties.

Keywords: Brain, music, memory, professional piano education, memorized playing.

GİRİŞ

Tamamının hala keşfedilememiş oluşu insan beyninin karmaşıklığını gözler önüne sermektedir. Beynimizin sağ ve sol yarımküreleri birbirinden farklı görevleri üstlenmektedir. Sol yarım küre genel anlamıyla sözel ve analitik zekayı, sağ yarım küre ise duygusal tepkiler, müzik algısı gibi konuları kontrol etmektedir. Devam eden araştırmalarda, beynin birçok bölgesini doğal yollarla, istemsiz olarak aynı anda komplike bir şekilde kullanmayı başardıklarından dolayı müzisyenler çok dikkat çekici bir denek grubu oluşturmaktadır.

Müziksel işlemlere hazır bir beyinle dünyaya gelen insan, ömrünün sonuna kadar uyaranlara hassasiyet göstermektedir. Bu duyarlılık usta olmayı gerektirmemekle beraber, nöroplastisite (beynin adapte olma yeteneği) mekanizmalarını uyararak müziği aynı zamanda terapi için de kullanılabilir bir araç haline getirmektedir (Torun, 2022: 7).

Müzik yeteneği, genetik miras olan kişisel özelliklerin başında gelmekle beraber, öğrenmede kişisel özelliklerin yanı sıra iyi kurgulanmış bir çalışma da başarıyı beraberinde getirmektedir. Yetenek dereceleri aynı olmayan müzisyenlerin başarı oranları çalışma teknik ve sürelerine oranla birbirine çok yakın olabilmektedir. Öğrenimde çalışma yeteneği kavramı önem kazanmaktadır (Çuhadar, 2006: 496).

Müzisyenlerin eğitim ve performans sırasında yaptığı her bir davranış, beyinde başka bir kısımda işlenir ve genel olarak bakıldığında müzik yapma esnasında beynin büyük bir kısmı çok koordineli kullanılmaktadır.

Müzisyenler icra esnasında hem nörolojik hem de fiziksel olarak çok yönlü muazzam bir performans göstermektedirler. Örneğin piyanistler, eş zamanlı olarak notadan iki eli de okuyarak çalmak, her zaman aynı anda kullanılmasa da üç pedal hakimiyeti, çalınan piyanoya göre enstrümana adaptasyon, o sırada başka enstrümana eşlik ediliyorsa diğer enstrümanın partisini takip ve dinleme işlerini koordineli bir şekilde aynı zamanda yürütmektedir. Bu işleyiş de bize müzisyen olmanın zorluğunu ve organize oluşun önemini göstermektedir. Müzik performansında organize oluş sırasında ise beynin farklı pek çok kısmı aktif olarak rol oynamaktadır.

Amaç ve Önem

Beyin henüz pek çok kısmı ve işlevi keşfedilememiş bir yapılanmadır. Herkesin zeka seviyesi farklı olmakla birlikte, yetenekleri de farklı yönlerdedir. Müzik yeteneği olup enstrüman çalan kişiler ise beyni çok fonksiyonlu olarak kullanan bireylerdir. Bu makalenin yazılma amacı, bu

konudaki akademik çalışma sayısının azlığının yanı sıra, müziği özellikle profesyonel olarak yapan müzisyenlere, icra sırasında beynin işleyişini genel olarak da olsa görmeleri için gereken bilgileri, bir eseri öğrenirken ve çalarken geçilebilecek aşamaları ve olası hafıza problemlerine karşı kullanabilecekleri çözüm önerileri içeren bilgileri sunmaktır. Çalışmanın önemi ise enstrüman eğitim ve performans işleyişinin kalitesi açısından yarar sağlayacak bilgiler içerdiği düşünüldüğünde bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Problem Durumu

Profesyonel müzisyenler (özellikle piyanistler), çoğunlukla performanslarını notadan çalarak değil, ezber olarak gerçekleştirmektedirler. Bunun bir dezavantajı olarak performans sırasında herhangi bir sebeple hafıza problemleri yaşanabilmektedir. Bu sebeple çalışmanın odak noktası bu hafıza problemlerini yenmek üzerinedir.

Problem Cümlesi

Ezber sorunları hangi nedenlerden kaynaklanabilir ve sorun nasıl bir çalışma planıyla çözümlenebilir?

Evren

Bu çalışmanın evrenini profesyonel piyano eğitimi alan öğrenciler ve profesyonel statüdeki piyano icracıları oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Enstrüman icrasının performans anındaki hafıza problemleri üzerine kurulmuş olan bu çalışma, daha çok profesyonel eğitimle sahip olunabilecek bilgi birikiminin yönetimi ve işlevselliğinin hafıza açısından kullanılabilirliği üzerine yapılandırılmıştır. Bu çalışmadaki öneriler sınav, konser ya da yarışmalarda bütün eserleri ezber çaldıkları için özellikle piyano alanında profesyonel müzik eğitimi alan ve profesyonel olarak piyano çalan kişiler ile sınırlandırılmıştır. Verilen parametrelerle doğru orantılı olarak profesyoneller hedef alınmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma nitel araştırma yöntemleri temel alınarak, kaynak tarama yöntemlerinden faydalanılarak şekillendirilmiştir. Makale, kitap, sempozyum bildirileri üzerine literatür taraması yapılarak ve kişisel öğretim deneyimleri de kullanılarak ulaşılan bilgiler yorumlanmıştır.

BULGULAR

Beyin ve Müzik

"*Beyin zekanın, bilincin, algının, iradenin merkezidir. Ayrıca, istemli ve istemsiz motor hareketlerin yapılmasını sağlar. Konuşma ve düşünme gibi karışık olayları idare eder. Duyu organlarından gelen uyarıcıları anlamlaştırır ve duygu haline getirir*" (Yeşilyaprak, 2004: 153). İki yarım küreden meydana gelen beyin, korteks denilen bir madde ile kaplıdır ve algılama, hatırlama düşünme, heyecan gibi insan davranışlarını kontrol eder.

> "Müzik algısı ve üretimi ile ilgili beyin işlemleri, hemisferler arasındaki entegrasyonu sağlayan korpus kallosum, hareketin yöneticisi motor korteks, duysal algının yöneticisi sensoryal korteks, birçok beyin alanı ile bağlantı içinde çalışarak davranışları düzenleme ve karar verme sürecinde rol oynayan prefrontal korteks, ödül sistemi ile etkileşim içinde duygu-durumsal yanıtları oluşturan amigdal ve akumbens çekirdekleri, görme işlemlerini yürüten oksipital korteks ve işitme duyusunun temsil bulduğu ve seslerin analiz edildiği temporal korteks, sıralama-zamanlama işlemlerine katkıda bulunan serebellum ve müziksel bellekle ilgili hipokampus gibi çok sayıda beyin bölgesini içeren geniş bir ağda yürütülür" (Torun, 2018: 72).

Beyin yapısı itibarıyla sinirlerle bir ağ gibi örülmüştür. Bu ağ, bilgiyi anlama, işleme ve eski bilgilerin geri çağırılması gibi görevleri üstlenmektedir.

Müzisyenlerin enstrüman çalmaya başlama yaşına göre beynin kısımlarını kullanabilme yetisinin değişkenlik gösterdiği, çalınan enstrümana göre farklı el kullanımlarının da beyinde sağ veya sol yarım kürenin ağırlıklı olarak kullanımına yol açtığı görülmektedir. Tuşlu çalgı çalanlarda sol yarım kürede, yaylı çalgı çalanlarda ise sağ yarım kürede baskın kısımlar gözlenmekle beraber, bunun sebebi olarak da el ve parmak kullanımının farklılığı gösterilmektedir (Güneş ve İnal, 2018: 107).

"*Müzisyenlerin beyinleri üzerine yapılan araştırmalarda müzisyenlerin daha büyük anterior korpus kallozum sahip olduğu bildirilmiştir*" (Güneş ve İnal, 2018: 107). Müzik ve bileşenleri beynin sağ ve sol yarım küreleri dışında beyin sapını ve beyinciği de kapsayacak şekilde neredeyse beynin tamamını ilgilendiren sinir ağlarında işlenmektedir (Torun, 2022: 7). Müzisyen olabilmek için çalgı eğitimi almak yeterli bir unsur değildir. Alanında ustalaşmak sadece pratiğe değil, beyin anatomisinde bireylere göre ortaya çıkan değişkenlere de bağlıdır. Bu değişkenler sebebiyle her kişinin performans sonucu farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Erken dönem müzik eğitiminin ise çocukların beyin gelişiminde olumlu sonuçlar yarattığı bilinen bir gerçektir (Öztürk, 2015: 57).

Çuhadar'a (2006: 490) göre, son otuz yıl içerisinde müziksel algının oluştuğu söylenen sağ şakak bölgesindeki detaylar araştırılmıştır. Platel ve arkadaşlarının yaptığı araştırmalarda, ritim

duygusunun beynimizin sol-alt ön-alın bölgesindeki girus insula olarak adlandırılan bölge ile ilintili olabileceği fikri ortaya konmuştur. "*Perdeleri ayırt etme özelliğinin ise sol kuneus ve prekuneus ile ilişkili olduğu görülmüştür. Buna karşın tınının ayırt edilmesinin sağ ön-alın ve şakak bölgeleri tarafından kontrol edildiği saptanmıştır*" (Çuhadar, 2006: 490).

"*Çalgı performansı sırasında beyindeki yaygın nöral ağların aktif katılımını gerektiren ince motor hareket dizileri ile eş zamanlı işitsel ve duygusal süreçler arasında anlık ve doğru ilişkilerin kurulması, nöroplastisite mekanizmalarını devreye sokan hazır bir örüntü oluşturur*" (Torun, 2022: 8). Piyano öğrencileri üzerinde MR ile yapılan araştırmalarda, performans esnasında "yan-karşı birinci motor korteks ve arka pariyetal korteks'in çift taraflı olarak aktif hale geldiği görülmüştür" (Meister, 2004, aktaran Çuhadar, 2008: 73).

"*Müzik biyolojisi araştırmalarının elde ettiği verilerde beyin, hem frekans (perde) analizleri gibi müziğe özel görevlerde uzmanlaşmış bölgelere sahip (sağ arka üst temporal korteks), hem de yeni bilişsel kalıplar yaratmak için (ses ve zaman organizasyonu gibi) farklı işlemler ve alanları birleştirmektedir*" (Yazıcı, 2017: 90).

Genel anlamıyla beynimizin sağ tarafı vücudumuzun sol tarafını, sol tarafı da vücudumuzun sağ tarafını kontrol etmektedir. "*Beynin sol yarı küresi sözel, matematiksel, mantıksal bilgiyi işlemek için, sağ yarı küresi de algısal, dikkat çekici, uzaysal, bütüncül artistik bilgiyi işlemek için daha uygundur*" (Yeşilyaprak, 2004: 163-164). Sadece müzik dinleyen insanlarda beynin sağ tarafı aktifken, müzisyenlerde bu süreç farklı işlemektedir. Performans sırasında, beynimizin iki yarım küresini de kullanmanın yanında onlara bağlı küçük yapılarla da iş birliği içinde bir süreç yönetilmektedir. Bu karmaşık işleyiş bir müzisyen tarafından bilinçdışı bir şekilde yapılmaktadır.

> "Sağ yarımküreyle melodiyi, heyecanlarımızla bu melodinin duygusal karakterini algılarız. Sol yarımküreyse müziğin semantiğinden (anlam biliminden) sorumludur. Sol yarımküre sayesinde ritmi, notalar arasındaki aralıkları algılar, çalan parçayı tanıyabiliriz. Öyleyse müziği algılamada iki çeşit heyecan vardır. Sağ yarımküre sezgisel ama sol beynin aktivitesiyle işbirliği içindedir. Diğeriyse tanıyıcı, adlandırıcı yönüyle sol yarımküredir. Müziği yorumlarken daha çok sağ yarımküreyi kullanmayı tercih ederiz" (Baştuğ Şen, 2002: 109).

Yapılan bir çalışmada eğitimli müzisyenlerin müzik dinlerken sadece sağ değil, sol yarım kürelerini de etkin bir biçimde kullandıkları savunulmaktadır. Bunun altında yatan neden ise müzisyenlerin dinlerken aynı anda müziği birçok yönden analiz kabiliyetine sahip olmalarıdır (Sylwester, 1995, aktaran Çuhadar, 2006: 492).

Özellikle profesyonel müzisyenlerin beyinlerindeki karmaşık iş bölümünün önemli bir kısmını da sahne ve sınav performansı açısından dikkat ve konsantrasyon oluşturmaktadır. Beyindeki

uyanıklık ve dikkat işleriyle ilgilenen kısım Retiküler aktivasyon sistemi olarak adlandırılmaktadır. Tam işlevi henüz tam olarak anlaşılamamakla beraber, dikkat seviyeleriyle ilgili çalıştığı bilindiğinden, müzisyen beyninin performans ya da çalışma sırasında bu sistemi kullandığını söylemek mümkündür (Uzunoğlu, 2006: 8).

Bellek ve Ezber Çalma

"Bütün bilişsel psikologların üzerinde anlaştıkları 3 ana bellek deposu vardır: 1) Duyusal bellek, 2) Kısa süreli bellek ve 3) Uzun süreli bellek" (Yeşilyaprak, 2004: 258). "*Duyusal bellek, çevreden alınan bilginin işleme sistemine girmeden önce kısa bir süre tutulduğu bilgi deposudur. Kısa süreli bellekte bilinçli olarak bilginin farkına varılır ve bilgi anlamlı bir şekle dönüştürülür*" (Yeşilyaprak, 2004: 260). "*Uzun süreli bellek bir kütüphaneye benzetilebilir bilgi ilişkili şemalar içerisinde depolanır. Uzun süreli bellek kapasitesi sınırsız olarak kabul edilmektedir. Kısa süreli bellekte işlenmiş olan bilgi uzun süreli belleğe gönderilerek depolanır. Bir bilginin öğrenilmiş kabul edilmesi için mutlaka uzun süreli bellekte depolanmış olması gerekir*" (Yeşilyaprak, 2004: 263).

Beyinde hafızadan ve öğrenmeden sorumlu kısım küçük bir yapı olan hipokampustur. Hipokampus, öğrenmeden sorumlu olmanın yanı sıra çevre, mekân algısı konusuyla da ilgilenir ve kısa süreli belleği uzun süreli belleğe dönüştürmektedir. Hafıza, eski bilgileri bilinçli bir şekilde hatırlamayı ifade etmektedir (http1).

Hafıza ve öğrenme üzerine çalışmalar yapan bilim insanı Anthony Greene, öğrenilenleri kalıcı kılmak ve belleği güçlü tutabilmek için öğrenilecek şeylerle bilinen, öğrenilmiş şeyler arasında bağ kurmanın yararlı olacağını savunmaktadır. Greene, öğrenmenin aceleye getirilmemesi gerektiğini, süreçlere yayarak anlamlar yüklenerek derinlemesine yapılması gerektiğini vurgulamaktadır (Karaçay, 2010: 49).

İnsan yaşantısında ihtiyaç duyduğu birçok bilgi için uzun süreli bellek deposunu kullanmaktadır. Müzisyenlerin eserlerini öğrenirken uzun süreli kullanım gözetildiğinden, kullanılan depo da budur. Etkin bir öğrenmeyle sınırsız uzun süreli bellek deposuna atılan bir eser, kaliteli bir performansı beraberinde getirmektedir. Özellikle profesyonel müzisyenlerin müzik ve eğitim yaşantısında bellek çok önemli bir konumdadır.

Gardner'in öne sürdüğü çoklu zeka kuramında, her bireyin farklı zekâ, yetenek ve öğrenme becerilerine sahip olduğu savunulurken, bu durum eğitimciler tarafından doğru kanallara hizmet

edecek şekilde kullanıldığı taktirde, eğitimde olumlu sonuçlar oluşturulabilecek bir potansiyel olarak görülmesini sağlamaktadır. (Çuhadar, 2006: 488). Bu sürecin iyi tasarlanması sadece öğrenme değil, bilgiyi uzun süreli belleğe alma aşamasında da olumlu sonuçlar yaratacaktır.

Öğrenmede yaş, zeka gibi parametreler önem taşır ve ön plandadır. Normal bir öğrenmede en iyi öğrenme yaşının genç yetişkinlik yaşı olduğu söylenmektedir. Bu bakış açısı müzik eğitimi anlayışıyla kısmen ters düşmektedir. Bilgiler genç yetişkinlikte daha özümsenerek öğrenilse de, enstrüman eğitimine erken yaşta başlamanın mental ve fiziksel olarak çok büyük bir önemi olduğu herkes tarafından bilinmekte ve kabul edilmektedir.

Müzik yaşantısında bir eserin öğrenilmesi ve belleğe alınması sürecinde özellikle bazı öğrenim çeşitleri yoruma açık şekilde ön plana çıkmaktadır. Örneğin gizil öğrenme, çalarken farkında olmadan ezberlemeyle ilişkili olabilir. Model alarak öğrenmede ise, öğretmeni ya da başka müzisyenleri gözlemleyerek öğrenme söz konusu olacaktır. Gözlem, enstrüman eğitiminde büyük önem taşımaktadır.

Samuel Viviano hafızayla ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

"*Zaman zaman birileri için çalın. Hafıza test edilerek güçlendirilir. Herhangi bir güvensizliği göz ardı etmeyin. Önyargısız kalarak düzeltmeleri inceleyin. (...) Performans sırasında ara sıra yaşanan hafıza kayıpları çok fazla eleştiriliyor. (...) Önemli olan müziği unutmamaktır. Kusur korkusunun yerine icra etme zevkini ve iletişim kurma arzusunu koyun*" (Viviano, 1986: 52).

Bilginin belleğe yerleştirilmesinde "kodlama, depolama, ara-bul-geri getir" olarak üç evrenin işleyişi söz konusudur. Beyne yerleştirilen ama hatırlamakta zorlanılan bir bilgi, bağlantılı uyaranlar hatırlanarak geri getirilmeye çalışılırken (hatırlanamayan bir ismi alfabenin harflerini sırayla sayarak bulmak gibi), müzik yapma esnasında da belirli pasajlar ya da tonalite gibi hatırlamayı sağlayacak uyaranlara başvurulabilir. Bu durum, performans anındaki acil bir durumda başvurulacak bir parametrenin belirlenmesinin olumlu sonuçlar yaratabileceğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bir müzik eserini ezberden yorumlayabilmek için eseri uzun süreli belleğe atmak gerekliliği, bunu yapabilmek için çok fazla tekrar yapmayı beraberinde getirmektedir. Tekrar sayısının fazlalığı tek başına bir başarıya ulaşma kıstası olarak görülemez. Tekrar yapma esnasında iyi şekillendirilmiş bir çalışma, ezberin doğruluğunu ve uzun ömürlülüğünü de destekleyen bir aşama olacaktır. Bu aşamada öncelik planlı olmakta olmalıdır.

"*Uzun süreli müzikal hafıza anlayışımız geliştikçe, bir piyano partisyonunun ezberlenmesi süreci daha da netleşecektir. Daha fazla bilim insanı bu bilişsel sorun üzerine araştırma yaptıkça, daha fazla piyano öğretmeni yıllar içinde ezberleme sanatında gerçek bir pedagoji oluşturmada etkili olacaktır*" (http2).

Ezber çalmanın geçmişine bakıldığında Czerny, Liszt, C. Schumann, Mendelssohn gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Mozart'ın da bütün bir eseri kağıda dökebilecek kadar iyi bir hafızaya sahip olduğu söylenmektedir. Adı geçen isimlerden önce notadan çalmanın öğretmenler tarafından pek onaylanan bir şey olmamasının nedeni, öğrencilerin performans esnasında notada olmayan parametreleri ekleyebilme ihtimalidir. Fakat zamanla bu düşünce tamamen değişmiş ve notasız çalmak kibirli bir davranış olmaktan çıkarak, amatörler içinde bile benimsenmiştir (Jelen ve Ökdem, 2022: 395).

Eski dönemlerde notasız çalmanın müzikten, besteciden uzaklaşmaya sebep olduğu savunulurken, bu düşünce romantik dönemle beraber tam tersi bir boyuta geçmiş ve notasız çalmanın özünde özgürlük olduğu keşfedilmiştir. Bu durum günümüzde de genel olarak aynı şekilde sürmektedir. Ezber geleneği, eskisi kadar sıkı bir şekilde olmasa da devam etmekte ve özellikle piyanistlerde notadan çalarak yapılan performansa önyargılı yaklaşılmaktadır. Fakat bu durum 2020'li yıllarla beraber değişmeye başlamıştır. Özellikle çok sık sahne alan müzisyenler artık notayla çalmayı tercih etmeye başlarken, bunun altında yatan nedenler çağın ve aynı zamanda teknolojinin de gelişimi şeklinde açıklanabilir. Önyargıların kırılması, insan düşüncelerinin zamanla değişmesi, hayatın her alanındaki önem sıralamalarının değişmesi her çağın beraberinde getirdiği özelliklerdir. Teknolojik gelişimlerin müzik performansına yansıması ise tablet bilgisayar kullanımı yoluyla neredeyse sonsuz notayı beraberinde taşıyarak, yorumlayabilme serbestliğinin getirdiği konfor olarak yorumlanabilir.

2000'li yıllarda ezber çalmanın zamanla etkisini kaybetmesinin nedeni sadece bu sebeplerle açıklanamayabilir. Aslında diğer sebeplerden daha önemli bir faktör yirminci yüzyıl müziğinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Yirminci yüzyıl bestecilerinin yoğunlukla kullandığı karmaşık, tonal olmayan nota ve ritim gruplamalarının, bestecinin çok sayıdaki direktiflerinin ezberden çalmayı olağanüstü bir şekilde zorlaması ezber geleneğinin kırılma anı olarak kabul edilebilir. Bu şekilde bu dönemin müzikleri çoğunlukla notadan çalınmaya başlanmıştır. Böylece notayla performans fikri, çok hızlı olmayan bir şekilde diğer dönem müziği performanslarına da yansısa da herkes tarafından tercih ve kabul edilmemektedir.

Ezber de eğitimin bir parçasıdır, öğretilmeli, doğru kurallarla yapılmalıdır. Fakat profesyonel bir sanatçının ezber çalıp çalmamasının başarısıyla doğru orantılı olduğunu düşünmek artık günümüzde bir tartışma konusu olmaktan çıkmalıdır. Özellikle yaşın ilerlemesi, nörolojik hastalıklar bile bu tartışmayı sonlandırmak için iyi bir neden oluşturmaktadır. Diğer yandan örneğin üflemelilerin tek ses çalabiliyor olmaları, yaylı enstrümanlarda arşe kullanımının bir süre sonra artık bir refleks olması ve genelde tek ses çalıyor olmaları piyanistleri farklı bir konumda değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bir piyanistin yeni bir eser öğrenirken ne kadar çok nota öğrendiği, refleks haline gelen tek şeyin pedal kullanımı olması da ilerleyen yaşlarda özellikle ezber konusunda problem yaratabilecek bir durumdur. Bu yönleriyle notadan çalmak kötü müzisyenliği temsil etmemeli, notadan çalmamanın başarıyla doğru orantılı olabileceği düşünülmemelidir. Wilson'a göre (http3) Richter, Rubinstein ve Curzon gibi piyanistler de ilerleyen yaşlarda hafızalarına güvenmeyerek notayla çalmayı yeğlemişlerdir. Buna karşılık olarak "*Rachmaninoff'un büyük çaplı eserleri birkaç saatte, Gieseking'in bir sonatı bir-iki çalışta, Richter'in ise tamamı yeni müziklerden oluşan bir resitali bir-iki haftada hazırlayabildiği söylenmektedir*" (Schlabach, 1975: 56). Buradan çıkarılabilecek sonuç çok nettir: Her müzisyenin kendine has yeteneği ve sınırları olmakla beraber, ilerleyen yaşın performansa etkisi yadsınamaz.

Ezber konusunda 2006 yılına kadar yazılan makalelerin yüzde 60'ının piyano ve org çalgıları üzerine oluşu, bu konunun her zaman bir tartışma konusu olduğu yönünde yorumlanabilir. Bu problemin altında da Romantik dönemden gelen ve piyanoyla özdeşleşmiş olan virtüözite kavramı yatmaktadır (Mishra, 2010: 5). Piyano çalgısını icranın çok komplike oluşu, araştırmaları bu enstrüman üzerinde yoğunlaştırmıştır. Diğer enstrümanlar farklı sebeplerle de olsa notayla çalmasına rağmen, piyanistler için hala ezber konusunda bu kadar ısrarcı olunarak eski geleneklerin sürdürülmesi tartışmaya açık bir konudur.

Piyanistlerin iki eli de çok sesli şekilde ezberlemek zorunda oluşu, çok yönlü yapılması gereken çalışmaların saatlerini doğal olarak uzatan, stres ve kaygıyı artıran bir durumdur. Bir piyanistin iki elde de her notada tuşa uyguladığı basıncın bile farklılık gösterdiği ve özellikle farklı piyanolarda çalarken, bunu da hafızaya yazmalarını gerektirir. Buradan yola çıkarak, hafıza problemlerini en çok yaşayabilecek kitle piyano icracıları denebilir.

Piyano İcracıları İçin Ezber Yöntemleri ve Hafıza Problemleri İçin Çözüm Önerileri

"*Zihinsel pratik, piyanistin geliştirmesi gereken paha biçilmez bir beceridir. Gözleriniz kapalıyken klavyeyi gözünüzde canlandırın ve parçanızı zihinsel olarak çalın*" (Viviano, 1986: 52).

> "Segalowitz'in deneyi (Segalowitz ve ark. 2001) detaylandırmanın veya işlem derinliğinin önemini yansıtmış ve müziğin müzikal özü açısından hatırlandığında hafızanın en başarılı olduğu sonucuna varmıştır. Buna ek olarak, üretme etkisi-çağrışım deneklerin kendileri tarafından oluşturulduğunda fikirlerin hatırlanma olasılığının daha yüksek olduğu kavramı entelektüel bellek için de geçerlidir. Detaylandırmadan bile daha etkilidir (Anderson 1994, 205. Akt. Chou, 2017: 30) Bu nedenle, piyanistler üretme etkisinden faydalanır ve notalardaki bilgileri kendileri keşfederlerse, daha başarılı geri çağırmalar yapacaklardır" (Chou, 2017: 30).

Belleğin bul-geri getir işlemi esnasında özellikle hızlı tempolar düşünüldüğünde hafızadan geri çağırma işi neredeyse imkânsız hale geleceğinden, sadece zihinde çalışma eylemi tek başına ezber ve performans sırasındaki negatif durumlar anında bilgiyi geri çağırma işlemi açısından işe yarar görünmemektedir. Bu görevi çok hızlı tempolarda ve acil durumlarda üstlenecek olan kas hafızasıdır (Shinn, 1898, aktaran Chou, 2017: 9). Kas hafızası kendi başına konser anksiyetesiyle beraber problem oluşturabilir fakat sağlam temel üzerine oturtulduğunda icracının en büyük desteği olabilmektedir (özellikle parmak numaraları için).

> "Vladimir Horowitz ve Mark Hambourg bölümsel çalışmanın önemli olduğunu düşünmektedir. Horowitz şöyle demiştir: Kendi çalışmalarımda, yeni ve büyük formlu bir besteyi, anlamı ve yapısı hakkında genel bir bakış açısı elde etmek için baştan sona çalarım; daha sonra halka açık performans için hazır olana kadar baştan sona çalmam. Bölümler, pasajlar, ayrıntılar üzerinde çalışırım; bugün bir bölüm, yarın başka bir bölüm. Sonunda bir araya getirdiğimde, tüm bölümler sağlamdır, ancak süreklilik bozulmadan kalır" (Schlabach, 1975: 55).
> "Toptan çalışmaların tehlikeleri Ignace Paderewski tarafından anlatılan meşhur bir hikâyede gösterilmiştir. Kariyerinin ilk dönemlerinde, iki hafta içinde iki konçerto ve on iki kısa parça öğrenmek zorunda kaldı. Büyük bir çabayla bunu başardı. Gösteriden üç gün sonra tek bir notayı bile tekrar edemiyordu. Her şey gitmişti. Bu durum onu, zoraki hafızaya yönelik büyük bir çabayla hiçbir şeyin başarılamayacağına ikna etti. Kalıcı sonuçlar bir dizi küçük ama sürekli günlük çabayla elde edilir. Tek bir çaba işe yaramaz. Toscanini ayrıca küçük, günlük, tutarlı ezberleme çabalarının tercih edileceğine dair güçlü bir inanca sahipti. Olağanüstü hafıza becerilerini nasıl gerçekleştirdiği sorulduğunda doğrudan şu yanıtı verdi: "Sırrım şu. Hayatım boyunca notaları çalışıyordum" (Schlabach, 1975: 58).

Yunan piyanist Gina Bachauer, eserlerini çalışırken öncelikle analitik çalışma yaptığından bahsetmiş ve bunun kendi performansı açısından önemini vurgulamıştır. Öncelikle genel olarak stil, melodik-armonik gelişimi çalıştıktan sonra tekrar eseri çalışırken, cümleleme ve teknik sorunlara odaklı analiz yaparak, piyanoya hiç dokunmadan 15-20 gün bu şekilde çalıştığını belirtmiştir (Schlabach, 1975: 59). Ezberleme sürecinde araştırma büyük önem taşımaktadır (Alexander, 1949: 2).

> "Herhangi bir güçlüğü yenmek için onu gözü kapalı olarak saatlerce tekrarlamaktan hiçbir netice elde edilemez. Güçlüğün neden ileri geldiğini kavramalı ve o noktayı yenmelidir. Ezberlemiye gelince: bu ancak eser yanlışsız çalındıktan sonra yapılmalıdır. Eseri iyice bellemeden ezberlemeğe kalkışmak tehlükeli olabilir. Dikkat edilecek olursa, teknik bakımından güç olan bir kısım, güç olmıyan fakat armonisi karışık olan bir geçitten daha kolay ezberlenir. Çünkü o güç kısım bıkkınlık derecesinde tekrarlanmıştır. Halbuki armonik geçitlerin ezberlenmesi işi tamamen zeka hafızasına (şuurlu hafızaya) dayanır. Öğrenci armoni bilmiyorsa böyle geçitlerin ezberlenmesi işi tabiatiyle güçleşecektir. Her ne olursa olsun ezberlerken hafızanın şuurla işlemesi muhakkak ki elzemdir" (Fenmen, 1947: 107).

"*Ünlü teknolog Georges Mathias, "Çalışmanın dörtte üçünü beyin, dörtte birini parmaklar gerçekleştirmelidir." derken 19. yüzyıldan beri hareketlerin bilincine varmanın ne derece önemsendiğini bize hatırlatır*" (Baştuğ Şen, 2002: 112).

Bir eseri ezberlemek için çok fazla fikir ve teknikler mevcuttur. Genel kanı eseri çalmaya başlamadan önce teorik olarak çok yönlü bir şekilde öğrenmek gerektiği yönündedir. Bu teorik olarak öğreniş, bestecinin hayatı, eseri ne zaman, hangi şartlarda yazdığı, eserin formu ve armonik analizi gibi parametreleri içermektedir. Bestecinin hayatını, eseri yazdığı şartları ve hatta yakın zamanda yazdığı diğer eserleri bilmek de eseri tanımak ve içselleştirmek açısından büyük önem taşımaktadır. Bu önemin icra için fonksiyonelliği ise sadece içselleştirmek değil aynı zamanda performans sırasındaki hafıza problemlerini yenmede de icracının o döneme dair yapacağı kodlamalarla hatırlama eylemi için bir anahtar görevi görebilir.

Bir eser öğrenilirken gösterilen ilk davranış parçayı öncelikle üstünkörü de olsa, gözle okumaktır. Bu davranışı eseri öğrenme süreci ilerledikçe, armonik, melodik olarak incelemek izler. Örneğin melodideki tona göre akor atlayışlarını tahmin ve tespit etmek anın kurtarıcısı olabilir. Belki melodi geçişlerinde, belki akor atlayışlarında detaylı analizle kazanılan bilgiler değer kazanır ve bu teknik kesinlikle uygulanmalıdır. Bu yöntem de ezberin sağlamlığının altın anahtarlarından biridir. Herhangi bir konudaki -özellikle armoni- bilgi eksikliği ezberleme sisteminin doğru işlememesine neden olur. Bu sebeple eğer varsa öncelikle bu konudaki eksiklikler giderilmeli ve detaylı analiz çalışmasına bu şekilde başlanmalıdır. Sadece bir eli ezbere çalmak ya da yazmaya çalışmak gibi çok yönlü çalışmalarla bu süreci desteklemek olumlu sonuçlar ortaya çıkarabilir.

Eserler genel olarak motifler üzerine kurulu olduğundan bir icracının bu motifleri her tondan çalabilecek kadar esere hakimiyeti, ezberin kaybına neden olabilecek durumlarda kurtarıcı görevi görebilecek bir davranış olabilir (Chou, 2017: 10).

> "Müzik yazısının dikey ve yatay (armoni ve kontrpuan) olarak öğrenilmesi, özellikle de füglerin ezberlenmesinde kolaylık sağlar. Yine figürlerde bir partinin çalınırken diğer bir partinin ağızla söylenmesi Chopin'in ünlü "Piyano çalmak istiyorsanız şarkı söylemelisiniz." sözünü bize

> anımsatacaktır. Eserin tamamını yazıya geçirmek de bir ezber yöntemi olabilir" (Baştuğ Şen, 2002: 102).

Performans esnasında ezber problemiyle karşılaşıldığında armoni bilgisinin yanında doğaçlama yetilerine de sahip olunması icracıyı bir adım ileriye taşıyacaktır. Burada bahsedilen elbette icracının kendine göre bir şeyler çalması değil, tona uygun biçimde eseri hatırlamasına yardımcı olabilecek bir doğaçlama bilgisidir. Bu kısım tüm icracılar için geçerli olmayabilir çünkü doğaçlama da farklı yetenek isteyen bir olgudur. Bununla beraber çeşitli transpoze çalışmalarının yapılması da üst seviyede fayda sağlayacaktır.

Bir eser tamamen detaylı öğrenildiğinde dahi performans esnasında hafıza problemleriyle karşılaşmak mümkündür. Böyle durumlara hazırlıklı olmak açısından bir eseri çalışırken, eserin özellikle belirlenen yerlerini daha dikkat ve özenle ezberlemek, unutma sebebi ne olursa olsun performans esnasında bir kurtarıcı görevi görebilir ve bir sorun yaşansa bile devam etme açısından kolaylık sağlayabilir. Bunu gerçekleştirebilmek için eserin belirli yerlerinden (çok basit haliyle başı, ortası, sonu gibi) belirli pasajları belirleyerek ayrıca çalışmak, bir hafıza problemi esnasında icracıya kılavuzluk görevi yapabilir. Bu pasajları seçerken bir öneri olarak çok farklı tonda olmaması, aynı tonda olması bir yarar sağlayabilir. Kurtarıcı olarak pasajların seçilmesinden önce eser zaten bölüm bölüm parçalanarak çalışılmış olmalıdır. Hatta en zor kısımlara öncelik vermek psikolojik olarak rahatlığı beraberinde getirebilir. Bir başka yöntem ise eseri dinleyerek zihne yerleştirmedir. Melodi ve ritim akışları dinleme yoluyla daha çabuk beyne yerleşeceğinden dolayı, ezber yapmada yardımcı görevi görebilir.

Diğer ezber çalışmalarının yanı sıra bir eseri çalışırken, herhangi bir pasajdan başlayarak çalabilmeyi geliştirmek de diğer teknikler gibi icracıya büyük fayda sağlayacak çalışmalardan biridir. Eğer performans sırasında bir icracı eserin herhangi bir kısmından başlayarak eseri tamamlayabiliyorsa, bu durum esere üstün seviyede hakimiyetin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu çalışma, performans anında yaşanabilecek hafıza aksaklıklarında bir kaçış noktası görevi görebilir. Enstrüman çalma eylemi analitik bellek de gerektiren bir eylem olduğundan dolayı, eserin herhangi bir kısmından alıp çalma işi bir bulmacanın ya da yapbozun eksik parçasını tamamlamaya benzetilebilir ve bu durum da bütünsel bakış açısını desteklemektedir.

Bir eseri çok uzun süre notadan çalışmak beraberinde kas hafızasıyla yapılmış bir ezberi getirmektedir. Bu ezber türünün güvenilirliği sorunludur. Temel bilgi eksikliğiyle yapılan bir

ezberin uzun süre sürdürülebilirliği tartışmalıdır. Bu şekilde yapılan ezberin uzun süreli hafızaya alınmış olsa bile herhangi bir sebeple dikkat dağılması esnasında bozulduğu her müzisyen tarafından bilinen bir gerçektir. Bu sebeple icracının eseri her yönüyle öğrense bile, performans esnasında hafıza açısından olumsuz bir durum yaşandığında kullanılmak üzere kendisine çıkış yolları yaratması akılcı bir davranış olacaktır.

Bu tip yapılması gereken çok yönlü ezber çalışmaları öncelikle okullardaki derslerde öğrencilere püf noktaları gösterilerek öğretilebilir. Deşifraj gibi derslerde öncelikle belirlenen kısa pasajlar belirlenen yöntemlerle, belirli bir süre içinde öğrencilere ezberleme çalışması yaptırılabilir. Bu şekilde sadece görsel, fotografik hafıza değil, öğrenci başka hafıza ve öğrenme türlerini de bilgiyi işlemek için kullanacaktır. Ders içeriklerinin düzenlenmesi ya da direkt olarak ezberleme amacına yönelik derslerin üretilmesi ve aynı zamanda bu derslerin öğrencinin enstrüman hocası dışında bir hocadan da verilmesi çalgı eğitiminin kalitesi ve çeşitliliği açısından ufuk açıcı olabilir.

Bir eseri ezber çalmanın pek çok olumlu ya da olumsuz tarafı mevcuttur. Bir eseri ezber çalmak beraberinde müzikal bağımsızlığı ve yoğun dikkati getirse de bellek problemi yaşandığı an da icracının kâbusu haline gelir. Dikkat için de öğretmen ya da öğrenci tarafından farklı teknikler geliştirmek için ekstra çalışmalar yapılırsa, kişiye özel olacağı için eğitim ve icra esnasında daha verimli bir aşama geçirilebilir. Müzisyenin işi uzun bellekle alakalıdır çünkü eser öğreniminde kısa belleğin bir getirisi söz konusu değildir. Bu sebeple hafızayı doğru şekilde güçlendirmek ve geliştirmek bir zorunluluktur.

Enstrüman icrasında kişisel, fizyolojik özellikler de büyük önem taşımaktadır ve bu özelliklerin ezber yapmayla ilgisi yokmuş gibi görünse de oldukça bağlantılıdır. Fizyolojik yetersizlik, eseri her açıdan öğrenip öğrenememe esnasında oldukça büyük önem taşır. Örneğin küçük el gibi fiziki olarak enstrüman çalmada dezavantaj oluşturabilecek durumlar, çalma işinde ekstra çaba harcandığı için ezber kısmında da dikkat problemlerine yol açabilir. Kişisel özelliklerimiz ise daha çok anksiyete problemleriyle karşılaşıldığında baş etme aşamasında pozitif ya da negatif rol oynar.

Performans anksiyetesi, icracının başarısızlık duygusu ve sahne korkusuyla ortaya çıkan, icracılar arasında oldukça yaygın bir psikolojik durumdur. Sadece bu duygular değil, üzüntü gibi duygular da performansı etkileyebilmektedir (Gidergi Alptekin, 2012: 138). Müzisyenlerin sahneye çıkmadıkça da tedirginlik durumlarının yükselebileceği göz önünde bulundurulduğunda,

performansa iyi hazırlanışın yanında sık sık ve farklı ortamlarda yapılacak sahne performansı da bu hissi yenmekte etkili olacaktır.

> "Müzisyenlerin pratik sırasında müziği hafızaya nasıl kodladıkları hakkında artık çok şey bilinse de müzisyenlerin performans sırasında müziği neden unuttukları hakkında çok az şey bilinmektedir. Performans sırasında unutma korkusu müzisyenlerde büyük bir endişe yaratır ve saatlerce fazladan pratik yapmaya yol açabilir. Ancak, bu çalışmaya rağmen hafıza kayıpları meydana gelebilir. Bazı psikologların peşine düştüğü bir unutma teorisinin müzisyenler için sonuçları olabilir; ezberlenen materyal öğrenildiği ortamla bağlantılıdır. Bağlama bağlı olan bu ezberlenmiş materyali, ortam değiştiğinde geri getirmek zordur" (Mishra ve Backlin, 2007: 3).

Bu noktada, eserin iyi öğrenilmesinin yanında konsantrasyonun önemi de ortaya çıkmaktadır. Müzisyen her ortamda aynı dikkat mekanizmasını çalıştırabilmelidir. Bu sebeple konsantrasyonu geliştirmek ve süresini uzatabilmek için meditasyon, yoga ve bir psikoterapi yöntemi olan mindfulness gibi çalışmalara başvurulabilir. İyi konsantre olmak ve seyirciyi ya da jüriyi birer nesneymiş gibi hayal etmek yorumcunun kendini çok kolay şekilde izole etmesini sağlayabilir. Bu izole, yorumun daha dikkatli ve duyguyla çalınmasına destek olacaktır.

> "Konsantrasyon dediğimiz, yorumcu ile enstrümanı birbirine bağlayan bu güçlü bağın oluşumu doğrudan doğruya kişinin en başta isteğinin, arzusunun gücüne, dikkatine, kendine güvenine ve o konudaki bilincine bağlıdır. Beyinsel öngörü, bir şeyi hissetmeden önce beyinde o şeyi görsel hale getirme, görselleştirme, *visualisation*'dur (imgeleme) ve meditasyonda da kullanılır. Beyinsel öngörü ya da başka bir deyişle yapılacak olanı beyinde önceden gerçekleştirme, beyinde görülür hale getirme ve hissetme işe başlamanın hazırlık dönemleridir" (Baştuğ Şen, 2002: 112).
> "Paganini ile ilgili bir anektoda göre, ünlü keman virtüözünün hayranlarından biri sanatçının sırrını keşfetmek ister ve sanatçıyı konser öncesi kapının deliğinden gözler. Gördüğü şudur: Paganini enstrümanını kutusundan çıkartır, çalar gibi omuzunda tutar. Fakat bir zaman sonra tekrar alır ve kutusuna koyarak kaldırır. Bu ilginç örnek bize çalmada konsantrasyonun ve beyinsel işlevin önemini gösterir" (Baştuğ Şen, 2002: 111).

Bazı kişilerde performans öncesi ya da sırasında ortaya çıkan bayılma, aşırı terleme, çarpıntı, bazı durumlarda el-parmak şişmesi gibi aşırı tepkiler, ivedilikle uzman desteğiyle kontrol altına alınmalıdır. Birçok müzisyenin yaşadığı bu durumların önüne geçebilmek için öğrencilerin erken yaşta duygu ve stres yönetimiyle ilgili eğitilmesi olumlu faydalar sağlayacaktır.

SONUÇLAR

Bilimdeki diğer gelişmelerle beraber, psikolojinin de gelişimi, müzisyenlerin ezberleme aşamasında ve esnasında geçtiği aşamaları anlamlandırılmasına, müziği anlayan ya da anlamayan herkesin süreci gözlemlemesine büyük bir katkı sağlamıştır. Ezberleme eylemini çok yönlü yaptıktan sonraki aşamada icracının performans sırasında karşısına çıkan en büyük problemin anksiyete olduğu düşünüldüğünde, psikoloji ve duygu yönetimi bu süreçte önemli bir rol oynamaktadır. Anksiyetenin olumsuz etkileri düşünüldüğünde ise çoğu zaman bilinçsiz yapılan

ezberleyerek öğrenme yerine, öğrenerek ezberleme yönteminin benimsenmesi bir gerekliliktir. Müzik açısından da performans anı açısından da psikoloji büyük önem taşımaktadır.

Eğitim sistemindeki minimal değişiklikler sorunların çözümünde etkili olabilir. Üniversitelerin lisans devrelerinde verilen gelişim ve öğrenme psikolojisi derslerinin meslek gruplarına göre özelleştirilerek aktarılması çok verimli olacaktır. Öğrencilerin ezber yöntemleriyle tanıştırılması, bu konuda özel olarak eğitilmeleri başarının önünü açacak çalışmalardır. Bunun yanı sıra ezber yöntemleri öğretilmeden önce beynin işleyişi ve müzikle ilişkisinin işlenmesi öğrenciler için de ufuk açıcı olacaktır. Ezber geleneği okullarda, yarışmalarda ve çoğunlukla konserlerde hala sürdürüldüğüne göre öğrenciye bu konuda farkındalık kazandırılması çok önemlidir. Ahmet Say'ın şu sözü durumu net şekilde özetlemektedir: "*Denizi bilmek başka, denizde yüzmek başkadır*" (Yönetken vd., 1993: 109).

İnsan beyni daha çözülememiş bir yapıdır. Dolayısıyla büyük müzisyenler de dahil her müzisyen herhangi bir sebeple ezber problemi yaşayabilir. Önemli nokta bunu minimuma indirebilmek için gösterilen çabadır. Eğitim sisteminde ezberleme teknikleri gibi uygulamalara yer açılması, müzik icrasında problem yaşayan müzisyenlere yol gösterici olabilir.

Bu makale icra sırasında ezber problemi yaşayan müzisyenler için bir kılavuz görevi görmesi amacıyla yazılmıştır, öneridir. Her bireyin yetenek ve zeka seviyesinin farklılığı göz önüne alındığında tüm teknikler her kişiye uymayabilir fakat içlerinden yaşanan problemlerin çözümüne ve farkındalık kazanılmasına hizmet edebilecek maddelerin çıkacağı öngörülmektedir.

KAYNAKLAR

Alexander, D. S. (1949). *A Case Study In Two Methods Of Memorizing Piano Music*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). The Ohio State University, Ohio.

Baştuğ Şen, S. (2002). *Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Chou, H. T. S. (2017). *Memorization of Piano Music And Performing From Memory*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Indiana University, Indiana.

Çuhadar, C. H. (2006). Müziksel Zekâ. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi* içinde (486-497 ss.). Denizli.

Çuhadar, C. H. (2008). Müzik ve Beyin. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(2), 67-76.

Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*. Ankara: Doğuş Matbaası.

Gidergi Alptekin, A. (2012). Müzik Performans Anksiyetesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 137-148.

Güneş, E. ve İnal, Ş. Ç. (2018). Müzik, Bilişsel Etkiler ve Genetik. *Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası*, 71(3). http://dx.doi.org/10.4274/atfm.10820

Jelen, B. ve Ökdem, E. (2022). Piyanoda Ezber ve Müzik Bellek Türleri. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl: 9, Sayı: 58 393-409. http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.62714

Karaçay, B. (2010). Beyin, Hafıza ve Hafızanın Genleri. *Bilim ve Teknik*, 46-51.

Mishra, J. (2010). A Century of Memorization Pedagogy. *Journal of Historical Research in Music Education*, 32(1), 3-18. https://doi.org/10.1177/153660061003200102

Mishra, J. ve Backlin, W. (2007). The effects of altering environmental and instrumental context on the performance of memorized music. *Psychology of Music*, 1–20. https://doi.org/10.1177/0305735607077838

Öztürk, Ö. (2015). Müzisyen Beyni. *Uluslararası Sanat ve Sağlık Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (57-60 ss.). İstanbul.

Schlabach, E. L. (1975). *The Role Of Auditory Memory In Memorization At The Piano*. (Yayınlanmamış doktora tezi). University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois.

Torun, Ş. (2022). Kanıta Dayalı Müzik Terapisi Uygulamalarında Müziğin Rolü. *Anadolu Tıbbı Dergisi*, Sayı:2 1-12 http://doi.org/10.5505/anadolutd.2022.18291

Uzunoğlu, B. (2006). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Ezber Çalmanın-Söylemenin Öğrenci Başarısına Etkisinin Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Yeşilyaprak, B. (Ed). (2004). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*. Ankara: Pegem A Yayınları.

Yönetken, H. B., Fenmen, M., Sun, M., Uçan, A., Bayraktar, E., Aydoğan, S. (1993). *Müzik Eğitimi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Web Kaynakları

http1 Hipokampus nedir? Nerede yer alır? Görevleri Nedir? (Erişim adresi: https://www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/hipokampus-nedir#hipokampus-hakkinda-sik-sorulan-sorular) (Erişim Tarihi: 22.03.2025).

http2 Dubé, F. (2003). Pianists' Four Kinds of Memory. (Erişim adresi: http://www.scena.org/lsm/sm9-3/pianiste-en.htm) (Erişim tarihi: 23.03.2025).

http3 Wilson, F. (2018). The Memory Game. (Erişim Adresi: https://interlude.hk/memory-game/) (Erişim tarihi: 30.03.2025).

Torun, Ş. (2018). Nörolojik Hastalıklarda Müzik Terapi ve Müzik Uygulamaları. *Türkiye Klinikleri- Nörolojik Hastalıklarda Fizyoterapi ve Rehabilitasyon*, 71-8. (Erişim adresi:

https://www.turkiyeklinikleri.com/article/tr-norolojik-hastaliklarda-muzik-terapi-ve-muzik-uygulamalari-82455.html).

Viviano, S. (1986). Some Thoughts on Memorization. *American Music Teacher*, *36*(2), 52–52. (Erişim adresi: http://www.jstor.org/stable/43541248).

Yazıcı, D. (2017). Müziğin İnsan Beyni Üzerindeki Etkisi. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, 3(1) 88-103. (Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/339657), (Erişim tarihi: 02.03.2025).

EXTENDED ABSTRACT

The fact that the full complexity of the human brain remains undiscovered highlights its intricate nature. The left and right hemispheres of the brain assume different roles. The left hemisphere is generally responsible for verbal and analytical intelligence, while the right hemisphere governs emotional responses and music perception, among other functions. Ongoing research has shown that musicians form a particularly intriguing group of subjects because they are capable of simultaneously and involuntarily utilizing many different areas of the brain in a complex manner. Musicians exhibit an extraordinary abilities both neurologically and physically during their performances. For instance, pianists simultaneously read music with both hands from the sheet, control three pedals (although not always used simultaneously), adapt to the specific piano they are playing, follow and listen to the part of another instrument if accompanying it, and coordinate all of these tasks simultaneously. This process demonstrates the difficulty of being a musician and the importance of organization in performance. In music performance, many different areas of the brain are actively involved in maintaining organization.

In human life, long-term memory storage is used for retaining much of the information necessary for daily activities. Since musicians use long-term memory when learning pieces, this is the storage utilized. An artwork that is stored in this long-term memory through effective learning will result in a high-quality performance. For professional musicians, memory is central to both their artictic and pedagogical pursuits.

In the past, scholars argued that performing without sheet music distanced the musician from the music and the composer. However, the Romantic era brought a shift in this perspective, as musicians began to view performing without sheet music as a fundamental expression of artistic freedom. This perspective continues to persist in a similar form today. Although the tradition of memorized performance is no longer as strictly followed, it still persists, with a particular bias

against performing from sheet music, especially among pianists. However, this has begun to change in the 2020s. Particularly among musicians who perform frequently on stage, there is a growing preference for performing with sheet music, which can be attributed to the development of both the times and technology. The breaking of prejudices, the changing of human thought over time, and the shifting priorities in all areas of life are characteristics inherent to each era. The impact of technological developments on music performance can be seen in the use of tablet computers, which allow for carrying and interpreting nearly an infinite amount of sheet music, providing comfort through the freedom to perform and interpret it.

The first behavior exhibited when learning a piece of music is to initially read it, even if superficially. As the process of learning progresses, the piece is then examined harmonically and melodically. For example, predicting and identifying chord progressions based on the melody's tone can be crucial for a quick resolution. Information gained from detailed analysis, whether in melody transitions or chord progressions, becomes valuable and should be applied as part of the memorization process. This method is one of the key elements for ensuring strong memorization. Any deficiency in knowledge especially in harmony can prevent the memorization system from functioning properly. Therefore, any such gaps should first be addressed before beginning detailed analysis. Supporting the process with multifaceted exercises, such as memorizing with one hand or attempting to write out the piece, can yield positive results. Additionally, motif-based, harmonic, and improvisational exercises can be effective in preventing memorization problems.

Memorization itself is part of the education process; it must be taught and done according to the correct principles. However, the belief that a professional artist's success is directly proportional to whether they memorize their performance should no longer be a topic of debate in modern times. Particularly as one ages, neurological disorders present a strong argument for ending this debate. On the other hand, the fact that wind instrument players can perform single notes, or that the use of the bow in string instruments becomes a reflex over time, and generally playing single notes, necessitates a reevaluation of pianists in a different context.

The connection between memory problems and stage fright-induced anxiety underscores the necessity of seeking solutions in this area. This article guides musicians who experience memorization problems during performance, and provides practical suggestions for overcoming these challenges. Considering that each individual's abilities and intelligence levels differ, not all

techniques will suit every person. However, it is anticipated that the methods discussed will help address existing problems and raise awareness.

Although no definitive solution exists for memory problems, musicians can address these challenges through detailed and systematic practice. Each practice plan should reflect the individual's specific needs and target their unique deficiencies. By creating a focused, personalized work plan and consistently refining weak areas, musicians can use frequent stage performances to minimize, or even overcome these difficulties.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 03.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 19.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1669277
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

THE PIANO CYCLE *CHILD'S PLAY* BY HELMUT LACHENMANN: FEATURES OF SOUND SPACE CREATION

ZHARKOVA, Valeriya[1], ZHARKOV, Oleksandr[2], NAUMOVA, Olena[3], RİZAİEVA, Ganna[4], SACALO, Olena[5]

ABSTRACT

This paper aims to analyse the specifics of the sound space of the cycle as an example of the adaptation of modern sound techniques for young musicians. Its artistic and pedagogical significance is also considered. The research method includes a detailed analysis of the structural features and characteristics of the sound space in each miniature. The analytical approach focuses on the unique techniques of sound production. The results of the analysis show that the piano cycle Child's Play by H. Lachenmann has a significant influence on the development of auditory perception and spatial thinking in young performers. The compositions of the cycle open up

[1] Researcher, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of World Music History, Ukraine, zharkovavaleriya713@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-3706-3481
[2] Researcher, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of Theory of Music, Ukraine, o-zharkov@outlook.com, https://orcid.org/0000-0003-0196-2933
[3] PhD, Associate Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of World Music History, Ukraine, o_naumova@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0003-4551-0891
[4] PhD, Associate Professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of World Music History, Ukraine, g.rizaieva@outlook.com, https://orcid.org/0000-0003-2909-5253
[5] Researcher, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of World Music History, Ukraine, sacalolena21@hotmail.com, https://orcid.org/0009-0005-3924-4138

modern sound textures and techniques to listeners, including such unique methods as the "silent octave" and "long-sustained notes". Each of the seven pieces in the cycle serves as a self-contained musical miniature, allowing for experimentation with sound production, immersing the performer in the world of avant-garde music, thus contributing to the formation of modern musical thinking. The cycle not only expands the understanding of the possibilities of the piano but also performs a pedagogical function, introducing the performer to the techniques of 20th-century avant-garde music. The main conclusions of the study highlight the significance of the cycle as a resource for teaching young musicians modern sound techniques. It stimulates auditory perception and musical thinking, fosters an interest in contemporary music, and develops creative perception.

Keywords: Extended piano techniques, children's piano album, spatial sound perception, phonic texture, sound aesthetics, acoustic gestures, miniature variation cycle.

HELMUT LACHENMANN'IN PİYANO DÖNGÜSÜ ÇOCUK OYUNU: SES ALANI YARATIMININ ÖZELLİKLERİ

ÖZ

Bu çalışmada, genç müzisyenler için modern ses tekniklerinin uyarlanmasına örnek teşkil eden bu döngünün ses alanı özellikleri analiz edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, eserin sanatsal ve pedagojik önemi de değerlendirilmiş, araştırma yöntemi, her bir minyatürdeki ses alanının yapısal özelliklerinin ve karakteristiklerinin detaylı analizini içermiştir. Çalışmada, ses üretiminde kullanılan özgün tekniklere odaklanan analitik bir yaklaşım benimsenmiştir. Analiz sonuçları, H. Lachenmann'ın *Child's Play* piyano döngüsünün, genç icracıların işitsel algısı ve uzamsal düşüncesinin gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olabileceğini ortaya koymuştur. Döngünün bestelerinin, sessiz oktavlar ve uzun süreli notalar gibi özgün teknikler aracılığıyla dinleyicilere modern ses dokularını ve tekniklerini açtığı gözlemlenmiştir. Döngüdeki yedi parçanın her biri, ses üretimiyle ilgili deneylere olanak tanıyan ve icracıyı avangart müzik dünyasına dahil eden bağımsız bir müzikal minyatür işlevi görmüş olabileceğinden bu döngü, yalnızca piyanonun olanaklarına dair kavrayışı genişletmekle kalmamış, aynı zamanda icracıyı 20. yüzyıl avangart müziğinin teknikleriyle tanıştırarak pedagojik bir işlev de üstlenmiştir. Çalışmanın temel bulguları, döngünün genç müzisyenlere modern ses tekniklerini öğretmek için önemli bir kaynak olabileceğini ortaya

koymuş, işitsel algı ve müzikal düşüncenin uyarıldığı, çağdaş müziğe olan ilginin artırıldığı ve yaratıcı algının geliştirildiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Genişletilmiş piyano teknikleri, çocuklar için avangart repertuvar, mekânsal ses algısı, fonik doku, deneysel ses estetiği, akustik jestler, minyatür varyasyon döngüsü.

INTRODUCTION

The work of Helmut Lachenmann, despite its relative novelty, is recognised as classical and relevant in the sound space of the 21st century. His unique approach, known as "instrumental concrete music", uses traditional instruments while focusing on nontraditional sound production techniques. The concrete music genre, to which Lachenmann belongs, is not new – it traces its roots back to the mid-1960s. Technical progress and expressive moods at that time drove art, and alongside concrete music, popular directions included technical, electronic, and tape music. However, while Lachenmann is often classified among composers working in concrete music, it is important to note that he uses fundamentally acoustic, non-electronic means, focusing primarily on expressive tools such as articulation, strokes, and timbre.

The cycle *Child's Play*, consisting of seven piano pieces, draws attention for its focus on young performers, which is unusual for a composer known for his complex musical language. The title of the cycle emphasises the ease and informality of the works, while also suggesting the adaptation of advanced technical methods for beginner musicians. By including a wide range of sound effects, Lachenmann introduces children to the world of instrumental concrete music, promoting the development of hearing and musical perception, which becomes the foundation for their further creative growth.

The study of Lachenmann's legacy is of great importance to musical art, and his works remain the subject of research. Utz (2022) analyses Lachenmann's aesthetic technology, noting the composer's focus on the physical aspects of sound production, which gives his music unique acoustic qualities. In another work, Utz (2020) explores the typology of sound, emphasising that it becomes an independent expressive medium regardless of melody. This makes Lachenmann an innovator who stands out among his contemporaries. Schreiber (2020) examines the philosophical roots of Lachenmann's work, including the influence of post-structuralism and deconstruction, deepening the understanding of his commitment to non-standard solutions. Leipert (2019) highlights the significance of his music for training young performers, where complex techniques

become accessible to young musicians. Magas (2024) focuses on the special connection between music and the performer, where the process of sound production is crucial to developing creative thinking. Gras (2020) emphasises the pedagogical potential of *Child's Play* as a resource for teaching children the fundamentals of modern musical technique, combining traditional and innovative approaches that allow young performers to immerse themselves in the world of contemporary music.

The aim of this research is to analyse the specifics of the sound space of the cycle *Child's Play* as an example of the adaptation of complex sound production techniques for beginner musicians, as well as to identify new principles of piano performance. To achieve this goal, an analytical method is used that allows for a detailed examination of each piece in terms of technique and form, identifying unique performance techniques such as the "silent octave" and "long-sustained notes". This method contributes to revealing the interrelationship between the content of the pieces and the characteristics of the performing technique, emphasising the value of the *Child's Play* cycle in mastering the art of piano performance. The key strengths of this article include a clear focus on the pedagogical potential of avant-garde techniques, a systematic analysis of each miniature, and the identification of how unconventional sound methods can develop musical thinking in children.

Evolution and Significance of Children's Piano Albums

Children's piano albums began to evolve in the 19th century and became popular educational resources for young pianists in the 20th century. One of the earliest significant contributions to this genre was *Album for the Young* by Robert Schumann, created to educate children by introducing them to musical art and revealing the complexity of musical forms and imagery. Schumann paved the way for pedagogical music that not only teaches technique but also fosters the artistic thinking of children. His approach was later supported by composers such as Claude Debussy, who, through his piano cycles, created a repertoire for young performers with profound artistic value (Bourg, 2021; Steliou and Jakubowski, 2024).

Two types of educational compositions can be distinguished in the history of piano works: instructive and artistic. The instructive type, being earlier, includes exercises and études aimed at developing pianistic technique (Silvey, 2024). Meanwhile, the artistic type unites pieces where technical and aesthetic tasks are equally important. It is the traditions of the latter type that have

sustained the popularity of the children's piano album genre throughout its development (Feist, 2019).

When considering the reasons behind the emergence of the finest examples of children's piano albums, an important argument is that they must take into account child psychology and performance capabilities. This leads to the creation of an adapted and maximally clear sound structure. It seems that the patterns of a child's psyche should be intuitively grasped. The most popular children's piano albums, both then and now, were often composed by composers for their own children (Akutsu, 2022).

The content of children's music albums is orientated towards the perception of music by the still-developing child psyche, with little or no prior listening experience (Varella, 2023; Puy, 2024). Therefore, the foundation of such pieces and miniatures is one specific image, which imprints itself on the listener/performance's consciousness through the expressive means of music. Rapid changes of images are poorly perceived by the child's psyche, which is why musical information directed at children must be specific, tonally understandable, memorable, concise, and accessible. These albums concentrate on such qualities. At the same time, the album is typically structured as a sequence of contrasting pieces united by one idea. This "larger" form of an instrumental work is convenient for perception (Igamberdiev, 2024). Each miniature represents a particular story from a child's life, and together, they depict a whole world. The contrast between the pieces is softened by programmatic elements, which is necessary to activate the listener's attention, dulled by continuous listening (Madmarova et al., 2023; Bazaluk and Nezhyva, 2016). Developmental types found in "adult" music are less suitable for young listeners. Long-lasting sounds, sharp contrasts, and dynamic dramatic development are tiring for them and can lead to serious psychological "anti-musical" consequences (Romaniuk, 2021; Spytska, 2024). The musical fragments of such works, adapted for children, do not provide a holistic picture and do not activate all possible elements of perception (Lewis, 2019). Therefore, programmatic elements constitute an important component of children's musical albums.

One of the functions of programmatic elements is anticipation, which involves setting the listener's/performer's associative and imagistic thinking to the required "atmosphere" as intended by the composer (Diachenko et al., 2024; Romaniuk and Yavorska, 2022). In other words, it is necessary to awaken the desired response, interest, activity, and positive mood. The titles of the miniatures in the cycle should provoke associations because only what is understandable will be

perceived (Toktagazin et al., 2016; Lobanova et al., 2023). The image familiar to the young performer/listener is created through simple and accessible means. The programme can either embody already familiar concepts or introduce new ones based on existing knowledge.

Helmut Lachenmann goes beyond the traditional approach to children's albums, offering not only the teaching of technique but also the development of skills in auditory analysis and the perception of sound textures (Cavalotti, 2006). In *Child's Play*, each piece offers a unique challenge in creating a sound space, turning the cycle into a unique "textbook" for young performers wishing to master modern sound production methods. This approach allows young musicians to broaden their understanding of music, encourages the development of auditory attention, and enhances their ability to find musical imagery in a sound context.

Thus, *Child's Play* by Lachenmann is not just a collection of piano pieces but an innovative educational resource for children aimed at introducing them to contemporary sound aesthetics. Including such works in educational programmes helps children develop both performance skills and an understanding of contemporary music. Lachenmann provides young performers with the opportunity to explore new sonic horizons, offering access to complex yet understandable sound structures. This perspective sets the cycle apart from classical examples and positions it as a ground-breaking tool in music education, as it merges traditional tasks with modern creative methods, allowing children to engage with the intricate and multifaceted world of contemporary music.

Musical and Technical Features of the Cycle Child's Play

The piano cycle *Child's Play* (7 Little Pieces) by Helmut Lachenmann, composed in 1980, belongs to the composer's mature creative period.

The cycle consists of seven movements, each with its own title:

1. *Little Hans.*
2. *Clouds in Icy Moonlight.*
3. *Akiko.*
4. *Fake Chinese (Slightly Drunk).*
5. *Filter Swing.*
6. *Bell Tower.*
7. *Shadow Dance.*

Each of the seven miniatures has its own original concept and a unique set of musical and "technical" means of expression. It is the technical performance techniques that serve as the unifying factor throughout the cycle. Some of these techniques are carefully explained by the composer in a brief note titled "Notes" (Kass, 2024). For example, one technique used in all seven miniatures can be called the "silent octave" (Figure 1).

Figure 1. Technique of "silent octave"

This technique refers to a cluster consisting of all the chromatic semitones, silently pressed and held by the palm. In three miniatures – *Little Hans*, *Akiko*, and *Bell Tower* – the "long-sustained" sounds are notated graphically with thick lines, as the piano keys are sequentially pressed and held by one hand (Irving, 2024; Devaney et al., 2023). This deviation from traditional notation contributes to a clearer and more understandable presentation.

In Figure 2, an unconventional method of indicating the pedal is shown, which Lachenmann uses in the pieces *Clouds in Icy Moonlight* and *Shadow Dance*. Unlike the traditional placement of the pedal mark below the staff, the pedal mark is placed between the parts for precise synchronisation with the right hand. This positioning emphasises the importance of coordinating sound and movement to create a special rhythmic structure.

Figure 2. Pedal notation in the miniatures

The third piece, *Akiko*, can be performed in version a), where a second performer takes on the role of playing the bass pedal with their hand. After the piece has been learnt in this version, it can be performed with a sostenuto pedal (if available). Alternatively, in version b), the piece does not require an additional performer or sostenuto pedal.

The notes in the final measures of No. 5 *Filter Swing* do not indicate a lowering but rather a softening of previously lowered tones (Figure 3).

Figure 3. Scheme of Filter Swing

Figure 3 illustrates the structure of the piece *Filter Swing*, where Lachenmann uses a continuous back-and-forth motion to create a "swinging" effect. In the first section of the piece, a repeating vertical sound is presented, which is intensified by clusters, creating a continuous "swinging" sound that symbolises the operation of an industrial filter.

In No. 2, No. 4, No. 5, and No. 7, the indication Vi- and -de suggests fragments that can be omitted if the entire piece proves too physically or psychologically challenging for a young performer (making it difficult for them to concentrate). The metronome markings are approximate. The total performance time for the entire cycle is approximately 17 minutes.

Analysis of Musical Images and Techniques in the Cycle *Child's Play*

The first piece, *Little Hans*, opens the cycle by introducing performers to the primary technical techniques and style of Helmut Lachenmann. Here, the composer employs a simple and concise structure based on a descending chromatic motion that spans almost the entire range of the piano: starting in the high register (c, V octave), the notes deliberately descend to the lowest and deepest register. By organising sounds into constructions corresponding to syntactical units (motifs, phrases, sentences, and periods), rhythm plays a formative role. Subordinated to rhythm, this piece can be conditionally divided into three sections (Table 1).

A	B	C	+ addition
1-8	9-16	17-28	29-31
period	period	3 phrases	

Table 1. Structural division of the piece Little Hans.

The first section (measures 1-8) is devoted to monophonic presentation: at "fff" in the fifth octave, the notes sound very staccato with a special stroke – accentuated staccatissimo (also called "staccatissimo wedge"). The pedal, held for five measures, softens the descending "melodic" line. However, in the first two measures, a clearly defined melodic line is formed, which alludes to (whether accidental or intentional) the initial motif of the Habanera from Carmen, achieved through a similar sound-rhythmic organisation (descending chromatic motion, pause on the strong beat)

and a grace note on the strong beat. The entire first section is organised into a logical period of rhythmically repeated structure, adhering to the principle of syntactical summation: 1+1+2, 1+1+2. Figure 4 demonstrates the form of the piece *Little Hans*, divided into three sections with an additional conclusion. This descending motion creates a spatial perception and generalises the sound space, serving as the foundation for the subsequent pieces in the cycle.

Figure 4. Structural division of the piece Little Hans

Grace notes form a "countermelody", which descends not in semitones but in the whole-tone scale (c, b, as, fis, e). The second section (measures 9-16), also spanning 8 measures, can be defined as a period of non-repetitive construction, consisting of two contrasting types of phrases. The first phrase introduces the new technique of "long-sustained notes". Instead of the sharp staccatissimo, the notes "remain in place", merging into gradually expanding clusters. In the second phrase, two types of presentation are combined: against the lingering cluster, short staccato notes continue to descend, maintaining the rhythmic pattern of the second phase of the first period (measures 5-8).

The third section (measures 17-28) consists of three phrases, continuing the downward movement established in the first section. Strengthened by a third-based doubling, the notes first descend staccato, then extend, lingering on each quarter note instead of an eighth note. The final stage becomes a counterpoint to the descending thirds – a "stretto" in the high register, where the initial descending motion is given in augmentation. In addition, against the "silent chord" (b-es-ges), the initial motion is "finished", bringing a sense of closure to the form. "Visualising" the sound space of the cycle, *Little Hans* lays the structural foundation for the subsequent miniatures.

Thus, *Little Hans* opens the cycle of contemporary constructive music for children. This miniature not only introduces listeners to the basics of this musical style but also demonstrates that modern musical techniques can be perceived in an accessible and understandable way.

The next piece, No. 2 *Clouds in Icy Moonlight*, is, like No. 1, a representative example of constructive thought. Although the piece may evoke the impression of effortless virtuosity, it is underpinned by a deliberately constructed system of linear melodic development. In just 20

measures, a concise and somewhat schematic landscape sketch unfolds. Mechanistically smooth elements in the high register create a picture of sluggish silver masses of cloud elements in a distant atmosphere, far removed from the listener.

Clouds in Icy Moonlight begins with an ascending scale-like motion in eighth notes (in 4/4 time), with one "missing" note (f – g – as – c). This even motion sets the pulse for the steady eighth-note movement throughout the piece (except for the last measure). The opening motion is balanced by another musical theme – a pendulum-like movement, a kind of resolution of the introductory tones into "stasis" (b – a-as – g – a-as). Although it is difficult to call the split sound (a-as) stable. These two movements (each lasting half a measure) can be conditionally called the first and second melodic elements of the piece. The third element becomes the pounding, reflective repetition of one note (in the second measure, it is the note "c"). These three elements form the basis for further development.

The exposition of the elements forms the first phase of movement. On the last weak beat, the second phase begins – against the pounding sound (c), the first element enters. In the second phase, it progresses gradually, without skipping notes, but does not reach its peak; it returns to "stasis" (a-as). The parallel exposition of the third and first elements forms a two-voice texture (sub-voice imitative). The technique of "silent octave" adds a muffled quality. As in No. 1, the octave is on the note a in the subcontra octave. The second element in the second phase also undergoes changes – it still clings to "stasis", but it captures a lower tone and transitions to the third element – the pounding note "fis" (measure 4). The tendency toward two-voiced texture continues – as the repeated "fis" note alternates with "cis" and "h" notes, forming pure fourths upwards and downwards. The two repetitions of these fourths create the effect of selecting the appropriate intervals and listening to them.

The continuing repeated monophonic "fis" (measure 5) introduces a new phase of movement. The end of measure 5 and all of measure 6 are based on the principle of the second element – waves of sound alternate with the repeated "stasis" (as-b). In this case, "stasis" is a major second interval, but its narrowing to a minor second leads to the expansion of the third phase with a new element. It can be said that the fourth element follows the principle of movement from the second element – it also involves constant return on the weak beat, but to a new "stasis" (the note "c"), with gradual descending shifts (minor thirds) on the strong beats. The only difference is that this element is

presented in a slowed harmonic rhythm, and the "stasis" gradually splits – its lower note moves in semitones in parallel with the thirds on the strong beats.

Another phase – the fourth (measures 10-13) – is marked by the composer as Vi-de, meaning the miniature can be performed either with or without it. The beginning of this phase is similar to the start of the previous one – the repeated monophonic note "fis" transitions into a wave-like movement of parallel minor seconds. However, the absence of a "stable note" and its inherent "gravitational pull" leads to the expansion of the seconds into micro-clusters, spanning a tone. Repeating pairs of micro-clusters (fis-g-as) alternate with a micro-cluster a tone higher (gis-a-b). Their repeated iteration (2 bars of the fourth phase + 2 bars afterwards, measures 12-15) in the full performance of the miniature sounds like a prelude to the "recapitulation" – the final phase of the piece. In the shortened version, the two bars of micro-clusters (measures 14-15) are perceived as an additional stage in the development of the third phase. Consequently, both the full and shortened versions of the performance have a logical structure.

The final phase can be conditionally called the recapitulation: it features a modified first element (a tone higher, g – as – b – c), which, upon reaching the "stable note" – the sound c, begins to split, forming a chain of gradually increasing intervals (diminished 1, minor 2, major 2, minor 3, major 3, diminished 4, diminished 5). The resulting fifth (f – c) freezes, repeating in place. Only in the final 20th measure does the regular eighth-note pulsation cease, and after a pause, it repeats once more, but as an echo of the picture that has passed by.

Closely tied to the melodic line is the pedal. The composer gives the pedal a substantial "role" and treats its notation with great care, writing it not, as usual, under the staff, but between the lines. From the second half of the first measure, the pedal almost continuously highlights and complements the accent on each weak beat. Only when the micro-clusters sound does the composer emphasise them with a strong beat (Kelmendi, 2024). Unlike its traditional use for prolonging sound or creating a soft and enveloping timbre, in *Clouds in Icy Moonlight*, the composer uses the pedal as a rhythmic accent tool.

The third piece in the cycle, *Akiko*, is presented in two versions (3a and 3b) for selection, depending on the type of instrument available. Version 3a is intended for performance either by two players at one piano or on an instrument equipped with a sostenuto pedal, while version 3b is adapted for a standard piano lacking this pedal.

In this miniature (comprising only 19 measures), the composer integrates two techniques characteristic of the cycle: the "silent octave", which does not sound in the first and last three measures, and the "long-sustaining notes", which create the effect of suspension in space. Another element of the musical fabric in *Akiko* includes staccato sounds and harmonies.

The form of the miniature leans toward a one-movement structure with a dramatic wave-like progression. The overall descending movement in the first half (measures 1-11) is counterbalanced by an ascending, uplifting motion in the second (measures 12-19). The pivotal moment a quiet (almost silent) climax occurs at the golden section (the end of the eleventh measure).

The first "phase" is a descending movement. After the introduction measure, filled with a "silent octave", the first musical surge sounds – two lines moving toward each other in pentatonic tones. The composer differentiates the parts for the left and right hands, assigning one to play on the black keys, the other on the white. The rhythmic dissonance between the lines creates a distinctive playful dotted rhythm. Light, bouncing thirds and seconds descend through the middle and then the lower register. The placement of the weak beats highlights their instability, airiness, and elusiveness (Nosenko, 2024; Pydiura, 2024).

The balancing phase begins similarly to the first with lines moving in opposition, but in the lower register. In the detached left-hand part, the ascending motion begins, moving along the black keys of the piano. Passing through much of the instrument's register, this pianistic passage slows down and eventually halts at the melodic peak the note "des" in the third octave.

In *Akiko*, the composer continues the trend of presenting musical material in isolated fragments as in *Little Hans*, where the material seems to hop on pointe, and in the icy shards of *Clouds in Icy Moonlight*. Despite the unusual imagery encoded in the title, Lachenmann emphasises the expressive character and accessibility, with techniques already familiar from No. 1 and No. 2, which do not intimidate and, rather, enhance the pleasure of performance.

No. 4, *Fake Chinese (Slightly Drunk)*, is the formal centre of the cycle. Positioned between two relatively calm pieces *Akiko* and No. 5, *Filter Swing* this miniature seems even more frantic and chaotic. The composer adopts an ironic stance toward the image being portrayed – it is not only *Fake Chinese* but also comic in nature. The atmosphere of busyness, instability, and a ringing, swirling world is created through a series of "pseudo-exotic" means.

First, there is a distinction between the parts of the right and left hands, which play on the white and black keys of the piano, respectively. For the left hand, the composer places five flats, and for

the right hand, five sharps. Thus, each part has its scale, representing a distinct layer of musical texture. Second, there is an abundance of parallel triads and then seventh chords. Regular pulsation in eighth notes, alternating adjacent triads, ascending and descending chains of parallel triads, and seventh chords form the upper layer of the musical texture. Third, a detached chain of intervals (mainly alternating fourths and thirds) in staccato represents the lower layer of sound. In contrast to the even metric structure of the upper layer, the irregularity of the lower forms an intricate, unified rhythmic pattern. This contrapuntal texture creates a kaleidoscopic effect, "deconstructing" the form into small fragments.

Despite the apparent simplicity and vividness of the imagery – portraying the world through a stylised and culturally mediated lens – the dramaturgy of this miniature follows the principles of wave-like structural development. Starting with a five-voice vertical, the composer gradually thickens the texture to seven, eight, and even nine simultaneously sounding notes. This synchronised expansion is underscored by the dynamic plan – from "f" at the beginning, "ff" to "fff" in the densest moments and back.

This piece also features the unifying cycle technique – the "silent octave". In the final measures, its backdrop is filled with slowed, quarter-note pulsating four-note chords that gradually narrow down to a single sound.

In general, *Fake Chinese (Slightly Drunk)* is the dynamic centre of the entire cycle. Its activity and humour, rhythmic "constant instability", and the accent on verticals with a more percussive than harmonic function will certainly engage, delight, and provide significant benefits to the young pianist.

No. 5, *Filter Swing*, is another structurally charming miniature. Built on constant rocking, it embodies the image of a continuously working industrial filter. The form of this miniature can be loosely divided into two sections. They differ in their type of exposition, notation, and rhythmic formula. No. 5 begins with a short introduction: though graphically shown as only one measure, its actual sound lasts for four. This is due to the repeat sign and the "2x" multiplication mark in the top left corner of the measure. The repeated measure contains two verticals of half-duration notes (in 4/4 time), outlining the entire phonetic complex of the first section. These are the harmonies des-es-ges-as-b in the left hand and d-e-f-g-a in the right. As in the previous miniature, the composer differentiates the playing on the black and white keys for the two hands.

The first section (measures 1-15) of this piece is based on a rhythmically oscillating forward-backward motion: the familiar sound vertical, played on the strong beat, weakens on the weak beat, releasing new sounds each time (from the available ones). Thus, the effect of rocking is created through constant alternation between tense clusters and a weak, harmonious "release". With the unchanged strong beat, the "remaining" "chord" on the weak beat repeatedly takes on new forms. Expanding at the end of the section (measures 13-15), it freezes.

The new phase begins (measures 16-56). Like the first, it opens with a short introductory passage. This passage introduces the logic of the entire second section: the frozen cluster spanning a major sixth (with outer points des-b in the first octave) is balanced by "silent intervals" of varying lengths. The rhythm of alternation compared to the first section noticeably slows down as only the strong beats sound.

Interestingly, the composer marked most of the second section as optional (Vi-de). The optional material (measures 20-51) is divided into eight fragments of four measures each. The structure of these fragments is similar: in the first two measures, the "silent chord" is only played by the left hand, while in the second, it is also duplicated by the right hand. The difference lies in the sonic content of the silent chord. The tendency to thicken the "silent harmonies" and expand their range is evident from the first fragment (a maximum of three notes) to the last (five notes). A small ending (measures 52-56) hangs in the air with a silent monologue: the soundless cluster dissolves, and silent points of no return emerge. The connection to the real world of sounds becomes the note b, accented against the backdrop of the "silent octave".

Thus, No. 5 can be performed in two versions – full and shortened. Depending on the performance, the form of this miniature can be diagnosed as either one-part or two-part. The alternation between sounding and "silent" elements draws the young performer/listener's attention to the importance of balance between silence and sound in creating an image.

No. 6, *Bell Tower*, describes the ornate Gothic structures, the severity and simplicity of grey stone, and the pealing of natural bells. The tiered structure of a Gothic cathedral, typical of mediaeval Germany, is reflected in the graphical design of the miniature. Created for the performer's convenience, the three-line staff visually divides the score into three "tiers" – low, middle, and high registers, corresponding to the bell tones.

The piece begins with the exposition of musical textures. A three-measure melodic movement (b – c – des – a – d, stepwise + affirming fourth) in the low register serves as the introduction. Over

this monophonic texture, the well-known technique of "long-sustaining notes" is layered, thickening the sound space of the miniature. Against the deep and heavy bass, the "response" sounds – a kind of bell-like echo-chime in the high register. This is formed from a chain of parallel thirds, interspersed with fourths and fifths. The wave-like movement with a steady pace evokes a distant Gregorian chant (Bazaluk, 2019; Shershova and Chaika, 2024). The middle register continues the small exposition. Its musical content consists of detached harmonies based on pure fourths. Alternating between the lower and upper parts of the texture, this layer's melodies combine the characteristics of floating bell chimes with the "peaceful" quality of bells in a cathedral. The left hand of the middle register occasionally contains the ascending melody. Simultaneously, the right hand performs an "ornate chain", presenting detached bell-like sounds.

The exposition of the piece *Bell Tower* contains the entire phonetic complex of the piece, consisting of three layers of musical texture. Each layer is represented by its own elements and performance techniques: "long-sustaining notes" in the low register, a flexible sequence of bell-like echoes in the high register, and detached harmonies in the middle register. The subsequent unfolding of the musical idea is a dialogue between the upper and middle registers, set against the bass cluster "pedal". The alternating sections form the logical second part of the piece's form. However, this process does not fragment the miniature but, on the contrary, is unified and monumental.

The final piece of the cycle, *Shadow Dance*, evokes something highly romantic and mysterious. Through a playful approach to the musical theme, the composer creates a diametrically opposed image – trembling, playful, light, like the shadow of aspen leaves moved by the wind. *Shadow Dance* "hovers in the air" with its endless rhythmic graphics. The word "hovers" can be used both figuratively and literally: the entire sound atmosphere of this miniature consists of a sustained interval of a second (B in the third octave – C in the fourth octave) and, occasionally, the "silent octave" technique in the bass.

The feeling of endlessness in this piece (for both the listener and the performer) is not only created by the monotonous phonetic complex but also by the exquisite structural level of the composition. Rhythm serves as a foundational principle for formal organisation across multiple levels of the musical composition, as is evident in several other miniatures (Nos. 1, 2, 4, and 5). The entire process of *Shadow Dance* consists of several phases with varying rhythmic activity. The rhythmic complex consists of small fragments or rhythmic formulas (lasting one measure) that the composer organises in segments of one and two measures for technical convenience. The number of

repetitions (from 2 to 8) of each segment is specified by the composer, allowing each phase of the movement to aim for an eight-measure symmetry. This transforms the relatively short piece (40 measures) into a work almost twice its original length (78 measures). Lachenmann allows a version with a cut, marked Vi-de, permitting the removal of measures 17 to 30 inclusive, thus reducing the piece's length without damaging its form.

The concluding piece, *Shadow Dance*, is fast-paced, engaging, and captivating. The simplicity of the phonetic space and the complexity of the rhythmic structure, combined in this piece, create the necessary balance between the embodied image and its execution.

To support young students in mastering the unconventional techniques presented in *Child's Play*, educators must adopt a pedagogical approach that balances technical instruction with imaginative exploration. First, teachers should create a safe and experimental learning environment where students are encouraged to explore the piano beyond traditional tonal expectations. For example, they can introduce exercises that isolate techniques such as the "silent octave" or "long-sustained notes," gradually integrating these into more complex textures as students gain confidence.

Educators can also employ visualization and physical movement exercises to reinforce spatial perception of sound, such as encouraging students to perceive the keyboard not only linearly but as a multidimensional sound space. In practicing the semantics of silence, instructors may guide learners through listening exercises that focus on the tension and release created by rests, resonance, and dampened keys, fostering a heightened awareness of silence as an active musical element.

Furthermore, it is essential to contextualize Lachenmann's techniques within a broader framework of 20th- and 21st-century music. Through discussions and audio comparisons, students can be introduced to composers like John Cage, George Crumb, or Karlheinz Stockhausen, making Lachenmann's approach part of a recognizable lineage. Finally, integrating improvisation sessions based on selected techniques from the cycle can help students internalize these methods creatively rather than mechanically, nurturing both their interpretive independence and their engagement with contemporary repertoire.

CONCLUSION

The *Child's Play* cycle by Lachenmann is popular among both beginner and experienced performers. The composer consistently visualises seven diverse musical images, introducing young

performers to unconventional sound production and piano performance techniques. The main task of each miniature in the cycle is to embody a specific image, with its content determining the choice of musical expressive means, such as the phonetic complex, performance techniques, rhythm, and form. The significance of each element within the sound space of the cycle is fundamental.

Lachenmann's compositional method deserves attention for its lack of traditional harmonic boundaries, allowing for the formation of causal relationships between paired elements: phonetic and performance, rhythm and form. For example, the sound space of the first part of No. 5 *Filter Swing* is created by the simultaneous sound of two non-tertial chords: des-es-ges-as-b and d-e-f-g-a. In different pieces of the cycle, the pedal plays different roles – from adding depth to the sound space to functioning as a rhythm-forming element. The composer emphasises the importance of coordinating the pedal with the right-hand part.

Another unifying element of the cycle is the use of "silent octave" and "long-sustaining notes", which appear in all the miniatures, creating cohesion throughout the album. The wave-like dramaturgy in each piece highlights the development and continuity of ideas between the pieces, enhancing the structural and sonic integrity. Thus, the *Child's Play* piano cycle contributes to the development of performers' skills in perceiving and conveying the figurative content of music through innovative performance techniques.

REFERENCES

Akutsu, T. (2022). A new vision for implementing strings in P-12 schools. In: Information Resources Management Association (Ed.), *Research Anthology on Music Education in the Digital Era* (pp. 25-38). Pennsylvania: IGI Global. https://doi.org/10.4018/978-1-6684-5356-8.ch003.

Bazaluk, O. (2019). The revival of the notion of arete in contemporary philosophy. *Schole,* 13(1), 198-207. https://doi.org/10.25205/1995-4328-2019-13-1-198-207.

Bourg, A. (2021). An adidactic situation for piano learning. *Education and Didactics*, 15(2), 47-70. http://doi.org/10.4000/educationdidactique.8665.

Cavalotti, P. (2006). *Differences: Poststructuralist aspects in the music of the 1980s as exemplified by Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough and Gérard Grisey.* Schliengen: Edition Argus.

Devaney, K., Fautley, M., Grow, J., Ziegenmeyer, A. (2023). *Routledge companion to teaching music composition in schools: International perspectives*. New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003184317.

Diachenko, A. (2024). The concept and essence of contemporary art. *Notes on Art Criticism*, 24(2), 44-51. https://doi.org/10.63009/noac/2.2024.44.

Feist, G.J. (2019). An evolutionary model of artistic and musical creativity. In: C. Martindale, P. Locher, V. Petrov, A. Berleant (Eds.), *Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts* (pp. 15-30). New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315224657-2.

Gras, G. (2020). (Non-electro) acoustic spectromorphology: From Denis Smalley to vocal instrumental music. *Opus*, 26(3). https://doi.org/10.20504/opus2020c2610.

Igamberdiev, A.U. (2024). Reflexive neural circuits and the origin of language and music codes. *BioSystems*, 246(3), 105346. https://doi.org/10.1016/j.biosystems.2024.105346.

Irving, D.R.M. (2024). *The making of European music in the long eighteenth century*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780197632185.001.0001.

Kass, S. (2024). Technology and interspecies musical practice. *Biosemiotics*, 17(2), 565-585. https://doi.org/10.1007/s12304-024-09584-9.

Kelmendi, A. (2024). Sound identity as a phenomenon. Research on the cultural significance of music in ethnic and subcultural communities. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(2), 16-23. https://doi.org/10.59214/cultural/2.2024.16

Leipert, T. (2019). Lachenmann's Silent voices (and the speechless echoes of Nono and Stockhausen). *Twentieth-Century Music*, 16(3), 589-619. https://doi.org/10.1017/S1478572219000021.

Lewis, J. (2019). Parents, children, and the popular music that binds them: New family dynamics and what they mean for community music. *International Journal of Community Music*, 12(1), 79-94. https://doi.org/10.1386/ijcm.12.1.79_1.

Lobanova, S., Kovalchuk, O., Melnychuk, O., Zabiiaka, I., Alyieva, A., Kanonik, N. (2023). Formation of Lexical Competence in Applicants for Education at Distance Learning (Experience of Foreign Scientists). *World Journal of English Language*, 13(4), 49-55. https://doi.org/10.5430/wjel.v13n4p49.

Madmarova, G.A., Ormokeeva, R.K., Rozykova, M.B., Boronova, K.R., Imasheva, G.A., Madmarova, G.A. (2023). Ethnonyms as Concepts of Foreign Culture in the Text of a Fiction. *Advances in Science, Technology and Innovation*, F1589, 539-541. https://doi.org/10.1007/978-3-031-34256-1_94.

Magas, D.C. (2024). Helmut Lachenmann's Salut Für Caudwell (1977) today: Between structure and assemblage, between interpretation and experimentation. *Tempo*, 78(308), 6-23. https://doi.org/10.1017/S0040298223000943.

Nosenko, O. (2024). Immersive technologies in the formation of musical audio space. *Notes on Art Criticism*, 24(1), 23-32. https://doi.org/10.63009/noac/1.2024.23.

Puy, N.G.C. (2024). A twist on the historically authentic musical performance. *Philosophical Studies*, 181(10), 2661-2680. https://doi.org/10.1007/s11098-024-02199-3.

Pydiura, O. (2024). Composition and plot organization of cossack fantasy: The genre aspect. *International Journal of Philology*, 28(1), 92-106. https://doi.org/10.31548/philolog15(1).2024.010

Romaniuk, O. (2021). Expression and interpretation of attraction and interpersonal intimacy: A comparative study of female nonverbal behaviour. *Analele Universitatii din Craiova - Seria Stiinte Filologice, Lingvistica*, 43(1-2), 220-237. https://doi.org/10.52846/aucssflingv.v43i1.18.

Romaniuk, O., Yavorska, L. (2022). Complimenting behaviour in young adults' first impression scripts. *Analele Universitatii din Craiova - Seria Stiinte Filologice, Lingvistica,* 44(1-2), 168-187. https://doi.org/10.52846/aucssflingv.v44i1-2.58.

Schreiber, E. (2020). "Tote aber leben länger": The second Viennese school and its place in the reflections of selected composers from the second half of the twentieth century (Lutosławski, Ligeti, Lachenmann, Harvey). *Musicology*, 28(1), 173-204. https://doi.org/10.2298/MUZ2028173S.

Shershova, T., Chaika, V. (2024). Cultural memory and memory culture. *Humanities Studios: Pedagogy, Psychology, Philosophy*, 12(1), 188-195. https://doi.org/10.31548/hspedagog15(1).2024.188-195.

Silvey, P.E. (2024). How music students in one high school perceive a valued musical composition. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 239, 65-84. https://doi.org/10.5406/21627223.239.04.

Spytska, L. (2024). The difference in the world perception between a hysteric and a neurotic. *Environment and Social Psychology*, 9(6), 2229. https://doi.org/10.54517/esp.v9i6.2229.

Steliou, C., Jakubowski, K. (2024). A survey into piano teachers' perceptions of music memorization in one-to-one piano lessons: A preliminary study. *Music and Science*, 7(1). https://doi.org/10.1177/20592043231225733.

Utz, C. (2020). On the poetics and interpretation of the open ending: Productions of spatio-temporal delimitation in modern music. *Musikforschung*, 73(4), 324-354. https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3.

Utz, C. (2022). Is there noise in Helmut Lachenmann's music? Temporal form and moments of presence in the string quartet gran torso. In: M. Delaere (Ed.) *Noise as a Constructive Element in Music: Theoretical and Music-Analytical Perspectives* (pp. 137-157). London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003307020-11.

Varella, M.A.C. (2023). Nocturnal selective pressures on the evolution of human musicality as a missing piece of the adaptationist puzzle. *Frontiers in Psychology*, 14, 1215481. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1215481.

Web References

Bazaluk, O., Nezhyva, O. (2016). Martin Heidegger and fundamental ontology. *Analele Universitatii din Craiova, Seria Filozofie,* 38(2), 71-83. (Access address: https://www.researchgate.net/publication/313719433_Martin_Heidegger_and_fundamental_ontology), (Access date: 21.03.2025).

Toktagazin, M.B., Adilbekova, L.M., Ussen, A.A., Nurtazina, R.A., Tastan, T.R. (2016). Epistolary literature and journalism: Theoretical and practical aspects. *International Journal of Environmental and Science Education*, 11(13), 5833-5843. (Access address: https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1115518.pdf), (Access date: 15.02.2025).

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Helmut Lachenmann'ın *Child's Play* (Çocuk Oyunu) adlı piyano döngüsü, modern ses tekniklerinin genç müzisyenlere nasıl uyarlanabileceğini gösteren önemli bir örnektir. Bu çalışmanın amacı, döngünün ses alanının özelliklerini analiz etmek ve bu eserin sanatsal ve pedagojik önemini ortaya koymaktır. Araştırma yöntemi, her bir minyatürün yapısal özelliklerini ve ses alanının karakteristiklerini detaylı bir şekilde incelemeyi içermektedir. Analitik yaklaşım, ses üretimindeki özgün tekniklere odaklanmaktadır.

Analiz sonuçları, *Child's Play* döngüsünün genç icracılarda işitsel algı ve uzamsal düşüncenin gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Döngüdeki her bir parça, dinleyicilere modern ses dokularını ve tekniklerini tanıtmakta, "sessiz oktav" ve "uzun süreli notalar" gibi benzersiz yöntemlerle genç müzisyenlerin avangart müzik dünyasına adım atmasını sağlamaktadır. Bu eser, yalnızca piyanonun olanaklarına ilişkin kavrayışı genişletmekle kalmaz, aynı zamanda 20. yüzyıl avangart müziğinin tekniklerini öğreterek pedagojik bir işlev de görür. Lachenmann'ın eserleri, 21. yüzyılın ses alanında klasik ve güncel olarak kabul edilmektedir. Bestecinin "enstrümantal beton müzik" olarak bilinen benzersiz yaklaşımı, geleneksel enstrümanları kullanırken geleneksel olmayan ses üretim tekniklerine odaklanır. Beton müzik türü, 1960'ların ortalarına kadar uzanan köklere sahip olsa da Lachenmann bu türü temel olarak akustik ve elektronik olmayan yöntemlerle kullanır. Bestecinin müziği, artikülasyon, vuruşlar ve tını gibi ifade araçlarına odaklanır.

Child's Play döngüsü, genç icracılar için bestelenmiş yedi piyano parçasından oluşur. Döngünün başlığı, eserlerin kolaylığını ve gayri resmi yapısını vurgularken, aynı zamanda karmaşık tekniklerin genç müzisyenlere uyarlanmasını da ima eder. Lachenmann, geniş bir ses efektleri yelpazesi sunarak çocukları enstrümantal beton müzikle tanıştırır ve işitsel algılarını geliştirir. Bu durum, onların ilerideki yaratıcı büyümelerinin temelini oluşturur.

Lachenmann'ın mirası, müzik sanatı için büyük önem taşır ve eserleri araştırmaların konusu olmaya devam etmektedir. Utz (2022), Lachenmann'ın estetik teknolojisini analiz ederken, bestecinin ses üretiminin fiziksel yönlerine odaklanmasının müziğine benzersiz akustik nitelikler kattığını belirtir. Schreiber (2020) ise Lachenmann'ın eserlerindeki post-yapısalcılık ve yapıbozum etkilerini inceleyerek, bestecinin standart olmayan çözümlere olan bağlılığını derinlemesine anlamamızı sağlar. Leipert (2019), Lachenmann'ın müziğinin genç icracıların eğitimi için önemini vurgular ve karmaşık tekniklerin genç müzisyenlere erişilebilir hale geldiğini belirtir.

Bu araştırmanın amacı, *Child's Play* döngüsünün ses alanının özelliklerini analiz etmek ve karmaşık ses üretim tekniklerinin genç müzisyenlere uyarlanmasına dair yeni ilkeleri ortaya koymaktır. Bu hedefe ulaşmak için, her bir parçanın teknik ve form açısından detaylı bir şekilde incelendiği analitik bir yöntem kullanılmıştır. Bu analiz, "sessiz oktav" ve "uzun süreli notalar" gibi benzersiz performans tekniklerini ortaya çıkarmıştır. Bu teknikler, parçaların içeriği ile icra tekniği arasındaki ilişkiyi açığa çıkararak, *Child's Play* döngüsünün piyano icrası sanatının öğretimindeki önemini vurgulamaktadır.

Çocuk piyano albümleri, 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda genç piyanistler için popüler eğitim kaynakları haline gelmiştir. Bu türün en erken örneklerinden biri, Robert Schumann'ın *Gençler İçin Albüm* adlı eseridir. Schumann, çocukları müzik sanatıyla tanıştırarak müzikal formların ve imgelerin karmaşıklığını ortaya koymuştur. Onun yaklaşımı, daha sonra Claude Debussy gibi besteciler tarafından da desteklenmiştir. Debussy, piyano döngüleri aracılığıyla genç icracılar için derin sanatsal değere sahip bir repertuvar oluşturmuştur.

Çocuk piyano albümleri, genellikle çocuk psikolojisini ve performans yeteneklerini dikkate alarak oluşturulur. Bu tür eserler, çocukların müziği algılamasına yönelik olarak tasarlanmıştır ve genellikle belirli bir imge üzerine odaklanır. Müzik bilgisi, çocuklar için ton açısından anlaşılır, akılda kalıcı, özlü ve erişilebilir olmalıdır. Bu albümler, genellikle bir fikir etrafında birleşen zıt parçaların bir dizisi olarak yapılandırılır. Bu "büyük" form, çocukların algısı için uygundur. Her

bir minyatür, çocuğun hayatından belirli bir hikâyeyi temsil eder ve birlikte bir bütün dünya oluşturur.

Lachenmann, geleneksel çocuk albümü yaklaşımının ötesine geçerek, yalnızca teknik öğretmekle kalmaz, aynı zamanda işitsel analiz ve ses dokularını algılama becerilerini de geliştirir. *Child's Play* döngüsünde, her bir parça, ses alanı yaratma konusunda benzersiz bir meydan okuma sunar ve bu döngüyü, bu döngüyü modern ses üretim yöntemlerini öğrenmek isteyen genç icracılar için benzersiz bir ders kitabı haline getirir. Bu yaklaşım, genç müzisyenlerin müzik anlayışını genişletmelerine, işitsel dikkatlerini geliştirmelerine ve ses bağlamında müzikal imgeler bulma yeteneklerini artırmalarına olanak tanır.

Child's Play döngüsü, yedi farklı müzikal imgeyi görselleştirerek genç icracıları alışılmadık ses üretim ve piyano icra teknikleriyle tanıştırır. Her bir minyatürün temel görevi, belirli bir imgeyi somutlaştırmaktır ve bu içerik, müzikal ifade araçlarının seçimini belirler. Lachenmann'ın bestecilik yöntemi, geleneksel harmonik sınırların olmamasıyla dikkat çeker ve bu durum, ses alanı ile performans teknikleri, ritim ve form gibi unsurlar arasında nedensel ilişkiler kurulmasını sağlar. Örneğin, *Filter Swing* parçasının ses alanı, iki farklı akorun eşzamanlı olarak çalınmasıyla oluşturulur. Pedal, farklı parçalarda farklı roller üstlenir ve bestecinin sağ el partisi ile pedalın koordinasyonuna verdiği önem vurgulanır.

Döngünün birleştirici unsurlarından biri, "sessiz oktav" ve "uzun süreli notalar" tekniklerinin kullanılmasıdır. Bu teknikler, tüm minyatürlerde yer alır ve albüm boyunca bir bütünlük sağlar. Her bir parçadaki dalga benzeri dramaturji, fikirlerin gelişimini ve parçalar arasındaki sürekliliği vurgular. Bu nedenle, *Child's Play* piyano döngüsü, icracıların müziğin figüratif içeriğini algılama ve yenilikçi icra teknikleriyle aktarma becerilerini geliştirmelerine katkıda bulunur.

Sonuç olarak, Lachenmann'ın *Child's Play* döngüsü hem yeni başlayan hem de deneyimli icracılar arasında popülerdir. Bu eser, genç müzisyenlere modern müzik tekniklerini öğretmek için önemli bir kaynak olarak kabul edilir ve işitsel algıyı, müzikal düşünceyi ve yaratıcı algıyı geliştirir.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 19.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1664707
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

THE PHENOMENON OF MUSICAL PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS OF ART SPECIALITIES: CREATIVE AND DISCURSIVE ASPECT

YUNYK, Dmytro[1], KOZYR, Alla[2], TKACH, Mariia[3], BUKANİEVYCH, Viktoriia[4], ZİHAN, Xie[5]

ABSTRACT

The present study was conducted to investigate the peculiarities of the ideological load of musical performance during the educational process in artistic educational institutions. The research methodology involved a survey among students and teachers of music education institutions in Ukraine. The main results showed that the integration of a creative approach into the educational process contributes to the development of students' individual performance skills, broadens their artistic outlook, and stimulates creative thinking. Attention was focused on the fact that it is important not only to perform a piece of music in a technically perfect manner, but also to be able

[1] Professor, Full Doctor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Department of Theory and History of Music Performance, d.yunyk@outlook.com, https://orcid.org/0000-0003-2930-238X
[2] Professor, Full Doctor, Dragomanov Ukrainian State University, Department of Choral Conducting of Theory and Methodology of Music Education, a-kozyr@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0003-3124-975X
[3] Professor, PhD, Dragomanov Ukrainian State University, Department of Theory of Music and Pop Art, tkachmariia0@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-5538-975X
[4] Associate Professor, PhD, Dragomanov Ukrainian State University, Department of Instrumental and Orchestral Performance, v_bukanievych@outlook.com, https://orcid.org/0009-0002-6468-7852
[5] Postgraduate Student, Dragomanov Ukrainian State University, Faculty of Arts named after Anatoly Avdievsky, zihan-xie@hotmail.com, https://orcid.org/0009-0004-5772-7451

to convey certain ideas, emotions, ideological or cultural concepts through music. The study showed that discursive practices, in particular an analytical approach to musical material, allow students to gain a deeper understanding of the artistic and technical aspects of performance. In addition, the study confirmed the importance of interdisciplinary and intercultural interaction in the formation of professional competence of future performers. Attention was focused on the need to form a professional world-view and certain moral values in students so that they, in turn, could convey ideas and emotions when performing certain musical compositions. The results pointed to the need to update educational programs by incorporating creative and discursive elements, which in turn would allow adapting to modern challenges in the field of art education.

Keywords: Moral and ethical values, world perception, professional self-awareness, musical educational institutions, students of artistic specialities.

SANAT UZMANLIKLARI ÖĞRENCİLERİNİN MESLEKİ EĞİTİMİ BAĞLAMINDA MÜZİKAL PERFORMANS OLGUSU: YARATICI VE SÖYLEMSEL YÖN

ÖZ

Bu çalışma, sanatsal eğitim kurumlarında müzik performansının ideolojik boyutlarını incelemek amacıyla yapılmıştır. Araştırma yöntemi, Ukrayna'daki müzik eğitimi kurumlarında öğrenciler ve öğretmenlerle yapılan anketleri kapsamaktadır. Elde edilen bulgular, yaratıcı bir yaklaşımın eğitim sürecine dahil edilmesinin, öğrencilerin bireysel performans becerilerini genişlettiğini ve yaratıcı düşünmeyi teşvik ettiğini ortaya koymuştur. Müzik parçasını yalnızca teknik açıdan kusursuz icra etmenin yeterli olmadığı, müziğin fikirleri, duyguları ve kültürel-ideolojik kavramları aktarabilme gücünün de önemli olduğu vurgulanmıştır. Çalışma, özellikle müzik materyaline analitik bir yaklaşım olan söylemsel uygulamaların, öğrencilerin performansın sanatsal ve teknik yönleri hakkında daha derin bir anlayış kazanmalarına olanak tanıdığını gösterdi. Ayrıca çalışma, gelecekteki icracıların mesleki yeterliliğin gelişiminde disiplinlerarası ve kültürlerarası etkileşimin önemli rol oynadığını ortaya koymuştur. Öğrencilerin müzikal anlatım gücünü artırmak için mesleki bir dünya görüşü ile ahlaki değerlerin kazandırılmasının gerekliliği vurgulanmıştır. Sonuçlar, sanat eğitimi alanında çağdaş zorluklara uyum sağlanmasına olanak verecek şekilde,

eğitim programlarının yaratıcı ve söylemsel öğeler içerecek şekilde güncellenmesinin gerekliliğini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahlaki ve etik değerler, dünya algısı, profesyonel öz farkındalık, müzik eğitim kurumları, sanat dalları öğrencileri.

INTRODUCTION

The relevance of the study lies in the irreversibility of globalization and the technological progress of the learning space, which promotes new opportunities for the development of creative competencies in students. In their work, Wesseldijk et al. (2024) studied the interaction between genetic factors and environmental influences in the process of acquiring musical skills. The researchers concluded that the outcome of practice sessions varies depending on polymorphisms, which confirms the theory of the importance of the genetic component in the learning process. Pelletier (2024) studied the role of sleep in enhancing musical performance and the development of a performance style. The author investigated how sleep affects cognitive function, memory, and concentration, which are key aspects for music students.

Music performance has been significantly transformed over the past half century due to the digitalization of the artistic music space (Tkachenko, 2022). As a result, various online platforms are changing not only the ways in which artists and audiences interact, but also the nature of musical events themselves and the structure of cultural interactions. Ma's (2024) study aimed to substantiate the effectiveness of social entertainment robots in supporting collaboration between musicians, as well as in improving their musical performances through the integration of technology. The author focused on the importance of sensor technologies and data processing at the edge of the network. Zhang et al. (2024) focused their study on the development of a system that uses wireless sensors to collect data on musicians' performance and movement. The collected data is then used to adapt the virtual environment in real time, creating new opportunities for interaction between performers and listeners.

Garofano et al. (2022) investigated the relationship between stimulus-related neural oscillations and musical learning, in particular, the performance of polyrhythmic percussion. The study opens up new perspectives for understanding how music affects the brain and how this knowledge can be used in neurorehabilitation and improving music skills in students. Cheng et al. (2024) conducted a systematic review of neural synchrony in musical activities, focusing on brain-brain interactions

during musical performances and collaborative music practices. The authors emphasized that such synchronization can occur as a result of joint music performance, when participants have to simultaneously monitor their colleagues' playing, react to changes, and synchronize their actions to achieve harmonious performance. Musical performance contributes to the improvement of cognitive skills, which in turn affects academic performance in other areas (Poluboiaryna, 2023). García-García et al. (2024) proved that music training has a positive impact on mathematical creativity, opening up new perspectives for the development of educational methods that promote creative thinking in mathematics through musical practices.

The aim of the study was to investigate the translation of emotions and ideas by students during the performance of a particular piece of music. Research objectives are:

1. Substantiating the concept and history of the concept of "musical performance".
2. Conducting a survey among students and teachers of music educational institutions of Ukraine.
3. Studying the peculiarities of emotional regulation of musicians during public performances.

MATERIALS AND METHOD

The analysis was used to study in detail the various components of music performance: technical, aesthetic, psychological, and cultural aspects. The interdisciplinary nature of the study made it possible to examine the phenomenon of music performance from the point of view of various sciences, namely psychology, musical art, history, and pedagogy.

The historical and genetic approach made it possible to trace the development of music performance as a phenomenon in its historical context. This method was important for understanding the evolution of musical traditions and techniques, as well as for identifying the impact of historical events on the formation of a performing school.

One of the leading research methods was the creative-discursive approach, which allowed us to focus on the analysis of the development of students' individual creative style, to analyse their approach to interpreting musical works and performing repertoire. This approach facilitated the analysis of how students verbalize their interpretative strategies, emotional intentions, and stylistic preferences. It involved a series of structured reflective assignments and semi-structured interviews in which students described their rationale for artistic choices during musical performance. This

method complemented quantitative data from surveys by offering insight into the subjective dimensions of artistic development.

A survey was conducted to study students' attitudes towards music performance, their personal experience in the learning process, and their level of satisfaction with the educational programs. The survey was conducted online using Google Forms. The survey was distributed to students of music colleges and academies, and 203 students from music schools in seven regions took part: Lviv, Kyiv, Uzhhorod, Kharkiv, Ivano-Frankivsk, Cherkasy, and Odesa. The survey conducted among students of artistic specialities provided quantitative data on the assessment of curricula and the development of performance skills by students of artistic education. All procedures performed in the study were by the 1964 Helsinki Declaration and its later amendments. The scientific research can be implemented in its current form, No. 990745, 23.03.2025.

The evaluation of the results was based on the derivation of graphs of the ratio of various indicators, including the level of anxiety in students during performances, depending on the fear that drives the student. The survey was analysed based on Fisher's criterion. The survey designed for students contained the following questions:

1. What teaching methods are most conducive to your creative development?
2. What, in your opinion, should be improved in the educational program for better development of musical creativity?
3. Do you experience anxiety before or during public performances?
4. What exactly are you afraid of?
5. How do you manage your anxiety?

A separate survey was conducted for music teachers in order to obtain quantitative data to assess trends in arts education, particularly in the field of music performance, and to collect creative teaching methods. The questionnaire for teachers included the following questions:

1. What methods do you use to develop students' creative abilities?
2. Do you think that the current educational program sufficiently integrates a creative and discursive approach?
3. Do you use modern technologies in the process of teaching music disciplines? If so, which ones?
4. What, in your opinion, can be improved in the approach to teaching music performance to develop students' creativity?

The survey was distributed on teaching forums on social media. 193 teachers from music educational institutions in Odesa, Kharkiv, Lviv, Kyiv, Uzhhorod, Cherkasy, and Kryvyi Rih took part. The survey results were analysed using Fisher's criterion.

RESULTS AND DISCUSSION

Transformations of Music Performance through the Lens of Historical and Cultural Change

In the context of historical development, musical performance has acquired various forms and styles, reflecting both the individuality of the artist and the collective experience of the era. In the period of antiquity and the Middle Ages, music performance was ritualistic in nature and was closely linked to religious rites and cultural traditions. For example, in Ancient Egypt, Greece, and Rome, music was used in temple ceremonies, as well as in military and social events (Kongyratbay, 2022; Koniratbay et al., 2023).

Medieval music in Europe was mainly represented by church choirs. Monasteries became centres for the development of musical art, where clergymen performed choral psalms and masses (Us, 2023). Gregorian chant is one of the most important genres of this period, which emphasized the collective nature of musical performance. At the same time, there were also travelling musicians, such as troubadours and minstrels, whose work spread beyond the church walls and reflected secular themes (Sapozhnik, 2024).

With the onset of the Renaissance, music ceased to be an exclusively religious phenomenon and became part of secular culture. At this time, there was a growing interest in individual performance, which highlighted the personal talents of musicians. The genre of instrumental music was born, requiring a higher level of technical training of performers. This period was marked by a shift from the anonymity of medieval composers and performers to a more individualized approach, where the performer acquired the status of a creative interpreter of music (Satin, 2024). The growing complexity of musical works, especially in polyphonic genres, required high technical training and developed musical sensitivity.

Baroque performance was characterized by an emphasis on improvisation, which gave performers the opportunity to interpret musical works individually (Serhaniuk et al., 2024). The musical performance was interpreted as a presentation of one’s own emotional states through the sounds recorded by the composer or through improvisation (Leech, 2017). Since the concept of

improvisation implies different interpretations of a certain theme, and it was important for the performer to take into account his or her own emotional state, it was probably the first time in the history of musical art that an improvising performer had the opportunity to fully immerse himself or herself in his or her own inner world and adapt the theme to his or her emotional state (Lukyanenko and Krepak, 2022).

The classical music of the eighteenth century had a significant impact on the formation of standards of musical performance. The art of orchestration reached its peak, and the role of the conductor became central to the performance of great symphonic works. At this time, music education institutions were developing, contributing to the professionalization of musicians. Performers of classical music obeyed the strict canons laid down in the scores, but each of them had their own interpretive style. Concert culture also developed during this period: public performances became an important element of the musical life of cities. Musical performance was no longer limited to court or church circles, but became accessible to a wide range of listeners. The importance of the Classical era in the context of the formation of the concept of musical performance lies precisely in the popularization of public music performances and the increasing accessibility of music (Kobilova, 2022).

The Romantic era in music brought new approaches to performance, focusing on emotional expression and individualism. It was at this time that solo concerts appeared, where musicians performed not only as performers of the sounds recorded by the composer, but also as authors of their own performance style. Works of this period often require a great deal of emotional commitment from musicians, making the performance process more personal and subjective (Kelly et al., 2021). The main idea of Romanticism is the broadcasting of the artists' own inner world, and the concept of musical performance is precisely aimed at presenting certain ideas, emotions, and their own world-view and understanding through compositions.

The diverse development of musical art in the twentieth century had a significant impact on music performance. Electronic instruments, sound recording, and radio broadcasting were introduced, opening up new opportunities for musicians. At the same time, experimental movements such as avant-garde and minimalism changed traditional ideas about performance. Performance becomes not only a technical process, but also a philosophical understanding of musical material (Gienow-Hecht, 2022). It is in the twentieth century that it is extremely important for performers to have a good understanding of the stylistic features of the musical work they perform, as numerous new

trends in music emerge. For example, minimalism implies immersion in a certain emotional wave, and it is important to make sure that the music conditionally envelops the listener.

Musical performance in the twenty-first century is characterized by a variety of styles and genres, as well as interactivity between the performer and the audience. Globalization and the development of Internet technologies have enabled musicians to perform on virtual platforms and reach a global audience (Nosenko, 2024).

Contemporary music performance is marked by significant transformations, driven by various socio-cultural, technological, and economic factors. This phenomenon covers a wide range of genres, styles, and forms, from classical music to popular genres such as rock, pop, hip-hop, and electronic music. Among the main features of contemporary music performance are technological integration, changes in stylistic approaches, and new social practices that shape music culture.

The use of electronic instruments, digital platforms for recording and distributing music, and various sound processing software allows musicians to create new sounds and experiment with performance forms (Rexhepi et al., 2024). Today's artists can record, edit, and publish their music from anywhere in the world, creating new opportunities for creative expression and collaboration between artists from different countries. For example, streaming platforms such as Spotify, Apple Music, and YouTube provide instant access to music, which changes the perception of performance as a process that can now take place in real time and in a virtual space.

Contemporary music performance is witnessing a change in stylistic approaches. Musicians are increasingly combining different genres and styles, creating unique sounds that may contain elements of folklore, classical music, jazz, and electronic music (Poltoratskiy, 2024). This process leads to a blurring of the boundaries between genres and provides listeners with the opportunity to enjoy a wider variety of musical content. At the same time, such experiments contribute to the development of new subcultures and forms of performance that go beyond traditional notions of music (Guliyeva and Kopanitsa, 2024).

In addition, the social interaction between artists and listeners has changed. Social media has become a powerful tool for promoting music and creating communication platforms where artists can interact directly with fans (Zheng et al., 2023). Interaction on social media often leads to the creation of new forms of concerts, such as streams and virtual performances, which have become especially popular during the COVID-19 pandemic.

Influence of Creativity on Quality Performance and the Role of Creative Approach to Teaching in the Training of Music Students

The main problem of music performance in the twenty-first century is that existing educational programs often focus on the technical aspects of music performance, leaving out important aspects of interpretation and an innovative approach to performing music, which in turn limits students' opportunities in their future professional activities and adaptation to modern labour market requirements. Among the main problems of higher music education at the present stage, Tkach et al. (2023) identify the following:

- formation of the artist's culture;
- realization of the possibilities of the performing apparatus and expansion of its boundaries;
- preservation, study, and practical application of the heritage of prominent representatives of the national and world performing school;
- synthesis of traditions and innovation in the context of modern education;
- comprehension of trends in world academic culture;
- awareness of national musical culture as part of the global space that forms its uniqueness.

The twenty-first century is marked by the rapid development of technology, so music performance is now possible not only for people but also for artificially created programs. Human performance can have an individuality of expression, due to the emotional or ideological load that a particular person puts into the work, based on their own life experience and worldview.

Creativity, as a psychological phenomenon, plays a key role in the process of performing music, providing not only technical skill but also emotional and expressive dimensions of performance (Novosiadla, 2023). The inner world of a musician, consisting of his or her experience, emotions, perceptions, and interpretations, forms the basis for creative manifestations on stage. The concept of creativity can be interpreted as a musician's ability to adapt to different performance conditions, respond to changes in the audience, and collaborate with other musicians (Zhao and Zhang, 2024). A good performance is not limited to technical aspects; it also involves conveying inner feelings and emotions through music. Performers who are highly creative are better able to convey the nuances of emotional states inherent in music.

A study by Kondratska et al. (2021) shows that musicians who actively develop their creativity are capable of deeper and better interpretations. Such performers often have the ability to self-reflect, which allows them to critically evaluate their performance and look for new ways to improve it.

This process, in turn, contributes to the development of their individuality as performers and improves the quality of their performance.

Another important aspect is that creativity is often associated with risk. Musicians who are willing to experiment and introduce new elements into their performance may face uncertainty and possible failure. At the same time, musicians with limited creativity can perform music technically perfectly, but without emotional colouring, which makes their performances less expressive and memorable.

Performance quality is also affected by various factors related to the social and cultural context. For example, musicians performing in groups need to be able to collaborate, which also involves elements of creativity. Interacting with other musicians requires the ability to listen and respond to their actions, which can lead to new ideas and creative solutions.

Ukrainian musical traditions, with their strong emphasis on expressivity, folk-rooted ornamentation, and improvisational nuance, provide a culturally rich foundation for shaping students' individual performance styles. These traditions, which merge oral transmission with formal academic training, inherently support a creative-discursive pedagogy by fostering interpretive freedom and emotional engagement. Integrating such national stylistic features into the theoretical framework reinforces the relevance of the creative-discursive approach in the Ukrainian context, where students are not only taught technical proficiency but are also encouraged to internalize and reinterpret a deeply symbolic musical heritage.

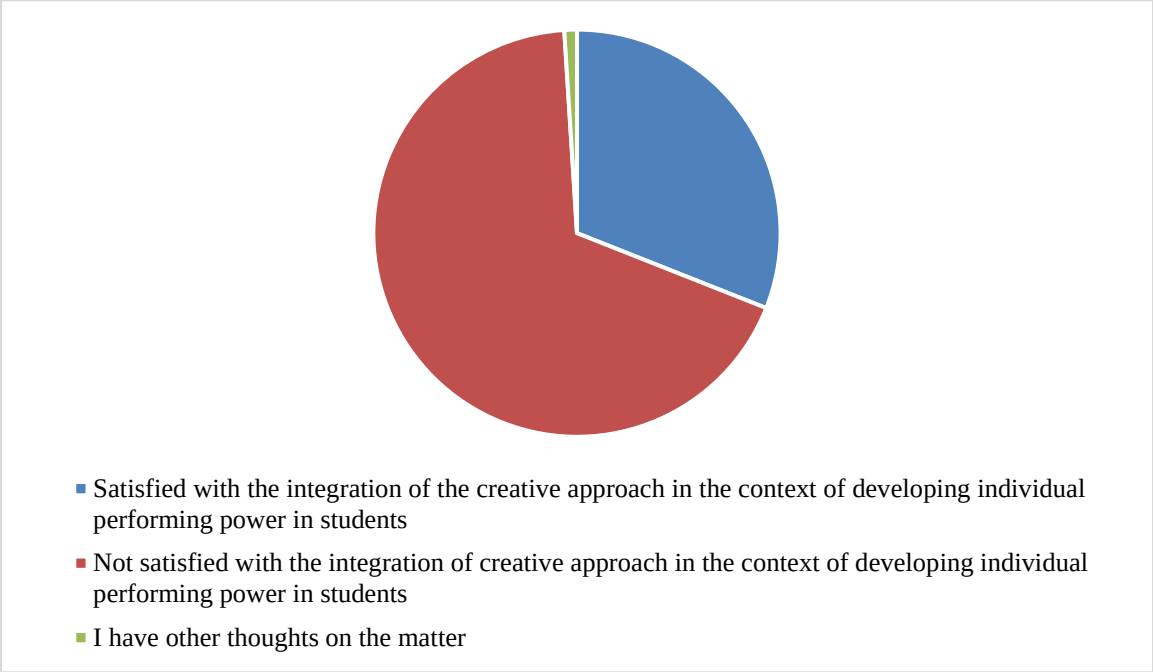
It is also worth noting that a musician's inner world is shaped by their education, experience, and cultural environment. Musicians with diverse backgrounds can draw inspiration from a variety of sources, which stimulates their creativity (Kelmendi, 2024). For example, studying in different musical traditions can broaden a performer's horizons and give them new tools to express their emotions. Creativity and a developed inner world are critical aspects that influence the quality of music performance. They provide musicians with the opportunity to experiment, express emotions and create unique interpretations that resonate with the audience.

For teachers, the process of forming their own individual style in students is quite difficult, as it is important not to spoil the ideas that the student already has, not to supplant their own opinion on certain moments of performance and at the same time to direct them to the right path to finding the ideological grain that the composer laid down in a particular piece of music and which needs to be

developed and conveyed to the audience (Ding, 2024). The formation of a performance style is not a static phenomenon; it involves a dynamic interaction between technical skills, emotional perception of music, and the influence of the teacher. One of the key aspects of developing an individual performance style is technical improvement (Bahno and Serhiichuk, 2024). Students must master the basic technical techniques of playing the instrument, which gives them freedom in performance. However, it is very important for the teacher to realize that technique alone cannot be the basis of style. The emotional aspect and the musician's ability to interpret are important, which forms their personality on stage (Xianxiao, 2024). It is important to encourage students to express themselves in the classroom so that they can discover their emotions and use them in performance (Watkins and Sco, 2012).

The pedagogical methods used by teachers also influence the formation of an individual performance style. They can include both traditional and innovative approaches. For example, improvisation is one of the methods that helps to develop students' creative thinking and individuality. Teachers can use methods that encourage experimentation with music, which contributes to the development of a unique performance style. It is also important to consider the influence of cultural context on performance style. Students who have studied in different cultural traditions can integrate elements of these traditions into their performance, allowing them to create new and original interpretations.

According to a survey conducted among teachers of educational institutions in Ukraine, only 31% believe that the current educational program integrates a creative and discursive approach to a sufficient level. 68% are convinced that the music education system should devote more time to the development and formation of students’ inner world, so that later students can put certain ideas and/or emotions into their performance (Graph 1).



Graph 1. The level of teachers' satisfaction with the integration of creative approaches in the process of forming students' own performance style.

In modern music performance, it is important to consider how different ideas and emotions can be transformed into a sound form, which in turn affects the listener's perception of the work. One of the first steps in integrating ideas into performance is to analyse the piece of music itself. The performer must examine the structure of the composition, its melodic, harmonic, and rhythmic features. This process allows understanding the main themes and motifs of the piece, which can be associated with certain emotions or concepts. The second important aspect is the emotional preparation of the performer. Psychological aspects, such as stress levels, self-esteem, and intrinsic motivation, can influence how well a performer is able to express emotions through music (Bilton et al., 2021).

Integrating ideas and emotions also requires communication between the performer and the listener. A performer who successfully conveys emotion can create a deeper connection with his or her audience. This connection is usually formed through non-verbal elements of the performance, such as facial expressions, facial expressions and energy on stage.

Peculiarities of Emotional Regulation of Performers during Public Speaking

Musical activity is often accompanied by stress and anxiety, especially when preparing for a concert. Therefore, music performance requires a lot of work on one's own emotional state, in particular during public performances. Musical performance requires not only technical skills, but also the ability to effectively manage their emotions.

The process of emotional regulation requires knowledge of one's own physiological characteristics of stress and anxiety (Bandur and Sidiropulo, 2023). The ability to manage one's emotional state contributes to increased productivity for musicians and a higher probability of a successful performance. In addition, emotional regulation allows musicians to create a deeper emotional connection with their audience.

Emotional regulation of performers during public performances can be achieved through various mechanisms. For example, by using cognitive strategies that include rethinking the situation. Performers can use positive affirmations to change their negative thoughts. Breathing exercises, muscle relaxation, and light training are also important. These methods help to reduce physiological signs of stress, such as increased heart rate or muscle tension, which has a positive effect on the overall state of the performer. Social support is also important, as it involves communicating with fellow musicians or friends who can support, inspire, and encourage effective public performance and generally boost the performer's confidence. Social support is extremely important in the music space, as numerous stressful situations and unhealthy competition have a negative impact, especially on the formation of music students, their personal world-view, and understanding of the world and their individual performance style (Musgrave, 2023).

Professional musicians use various emotional regulation strategies, which are often individual and proven by experience. The role of the teacher who has experience in music performance and can guide the student in the right direction is important.

Musicians who effectively regulate their emotions present a higher quality of performance, including better focus on music, accuracy of performance, ideological and emotional expression. At the same time, those who are unable to control their emotions are more likely to experience problems such as technical errors and reduced interaction with the audience. In addition, physiological manifestations of stress, such as sweaty hands, can interfere with the process of playing a particular musical instrument.

One of the most important ways to regulate one's emotions is to get a good night's sleep, which helps reduce stress and emotional tension and allows musicians to stay focused and calm while performing. During sleep, the brain actively processes and stores information and restores its functions. This process is especially important for musicians, as quality sleep improves cognitive abilities, concentration, and memory, which in turn affects performance. In addition, sleep affects hormone levels, such as cortisol, which is responsible for stress. Insufficient sleep can lead to increased levels of stress and anxiety, which can negatively affect emotional regulation (Olfati et al., 2024). Musicians who are well rested are able to cope more easily with negative emotions and stress that can arise during public performances. Performers who take care of their sleep can cope more effectively with emotional challenges during public performances, which has a positive impact on the quality of their performances (LeBlanc, 2010). In order to increase success in music performance, it is important to be aware of the importance of sleep and implement strategies to improve it.

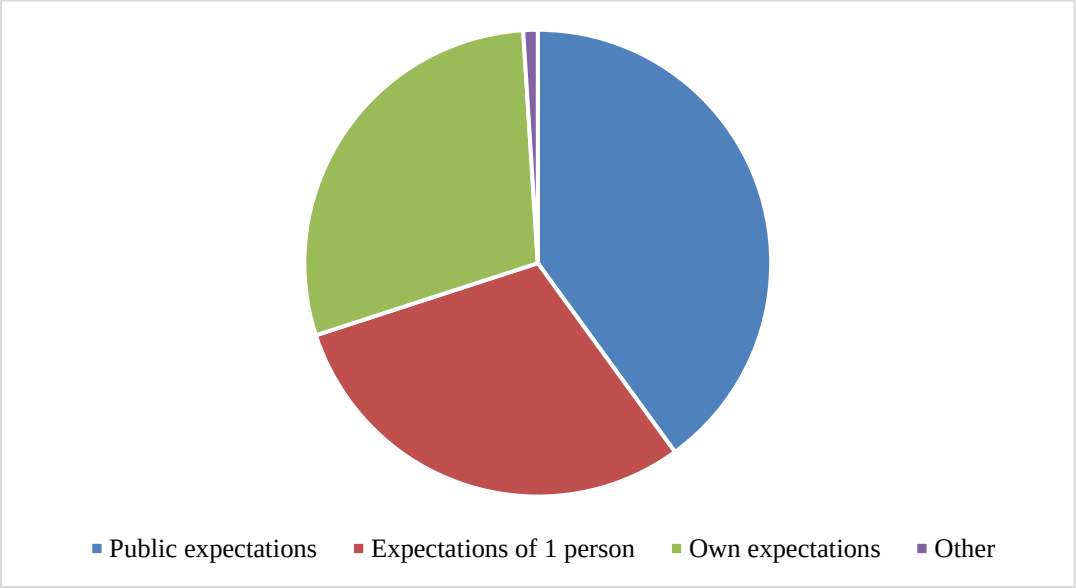
The theory of performance anxiety is an important part of the psychology of music performance. This theory examines how emotional and psychological factors affect musicians during public performances, focusing on the anxiety, fear, and stress that can occur at this critical moment. Musical anxiety is defined as a specific form of anxiety that musicians experience before or during the performance of music. It can include physical symptoms such as increased heart rate, sweating, trembling, as well as psychological aspects such as fear of failure or judgement from the audience. It's worth noting that people with high levels of anxiety in general may be more prone to musical anxiety. Musicians with less performance experience or who perform less frequently may experience higher levels of anxiety than experienced performers. For example, young musicians and music students are more likely to experience high levels of anxiety due to a lack of confidence and limited stage experience.

Musical anxiety is a complex phenomenon consisting of physiological, psychological, and social components. Musical anxiety can have both positive and negative effects on the quality of a musical performance, depending on its level. High levels of anxiety can lead to poor technical skills, memory loss, and physical symptoms that can interfere with performance. For example, hand tremors or muscle tension can make it difficult to play an instrument. A slight level of anxiety can serve as motivation to prepare and increase concentration during performance. An interesting

phenomenon of musical anxiety is the use of music therapy for students of music education. Music therapy helps students to focus on internal processes such as breathing and physical relaxation, which are important aspects for overcoming stress. An experiment by Clements-Cortés et al. (2024) proved the effectiveness of music therapy in treating students' anxiety and stress before important concert performances.

Music anxiety is more often experienced by students of musical institutions. Therefore, the process of stress before a public performance in students differs from the musical anxiety of a mentally and physically formed person. de Lima et al. (2024) investigated the factors associated with anxiety during musical performances in adolescents. In general, adolescents are prone to low self-esteem, perfectionism, fear of failure, and high expectations of themselves, which negatively affects their mental state, especially before important musical events. Adolescents are more acutely aware of the need for approval and the fear of negative evaluation, which affects their confidence. Therefore, musical anxiety in adolescents is often associated with a peculiarity of the mental state of age.

As a result of the study, a diagram was obtained, according to which 98% of music students experience anxiety before public performances, which is associated with fear of judgement in 40%, with fear of not meeting the expectations of a certain person (often a teacher) in 30%, with fear of not fulfilling their own performance plans in 29% (Graph 2).



Graph 2. Fear of judgement among music students during public performances.

Thus, musical anxiety is almost always associated with the fear of not meeting the expectations of the public, a particular person, or even one's own. In fact, in this case, stress before a public performance is beneficial, as it helps one to take a responsible attitude to the process of preparation and training, but excessive worries can interfere with the performance. In this case, it is important to take time to emotionally regulate oneself, or to consult a specialist to work with one on one's fear of judgement.

Music performance as a concept plays an important role in the development of musical art. In general, the process of music performance itself is a kind of intermediary between the composer and the audience, so the role of the performer is important in terms of accurately reproducing the composer's intent (Soylu Bağçeci, 2024). Musical performance was formed over a long period of time and generally corresponded to the peculiarities of the world-view of a particular era, for example, in the Middle Ages, the traits of a musician's personality were not so clearly visible in the performance of works. This thesis is emphasized by Ashurov (2020) in his study. Music performance has reached a new level due to the interest of listeners in the personality of the composer and performer. This interest began to emerge in the Renaissance, but became more pronounced in the Romantic era.

The importance of forming moral values in music students is pointed out by Dalagna et al. (2020). The authors considered the importance of individual interpretation, technical training and creative thinking of musicians, as well as analysed specific musical styles and their features in the context of professional performance. In general, the inner world of musicians is the basis for generating creative ideas and their high-quality transmission during musical performance. That is why professional musicians value not the technically difficult part of a piece, but the complexity of the implementation of the ideological load. Professional musicians are interested in meanings, emotions, and ideas, not in opportunities to show off their technical skills (Hudymenko, 2024). However, without a technical base, a performer will not be able to realize a certain emotion when performing a piece of music, so it is important to take into account the two components of music performance when teaching.

When teaching, it is important for the teacher to inspire the student to search, rather than immerse them in their own ideas and world-view (Shmarko and Hrechanyk, 2023). The value of the inner world, especially in the artistic space, lies in the individuality of moral beliefs, ideas, and emotional

involvement in the process. Therefore, it is important for the teacher not to impose but to show different ideas. In his study, Lu (2024) proposed to use the latest technologies to develop an individual curriculum for a particular student. Such a solution is appropriate in the context of developing music performance skills, because in this way the teacher will be able to consider the genetic, cultural, and mental characteristics of each student and promote the effective development of music performance skills. In their work, Wang et al. (2024) studied the role of music in teaching dance and emphasized the connection between music and choreography, precisely through the ideas that art helps to capture and convey to others. This process is important for performing musicians, as the ability to catch an idea, rethink it, and transmit it to the audience is a long and difficult process.

Forming an individual performance style in students is a complex process that requires a comprehensive approach from teachers (Zelenin et al., 2023). This process involves the development of technical skills, emotional sensitivity, and interpretation, as well as the use of various pedagogical methods. The integration of cultural elements also plays an important role in shaping a unique performance style, which allows students to become not only masters of their craft but also creative individuals in the world of music.

Thus, the process of integrating ideas and emotions into the performance of a piece of music is a complex task that includes analysing the musical structure, emotional preparation of the performer, and integration of external ideas. This process not only improves the quality of the performance but also ensures a deeper perception of music by the listener, making the musical performance a real artistic experience. Performers who successfully implement the idea laid down by the composer are able to transform a simple sound play into an emotionally rich and conceptually deep performance.

The theory of music performance anxiety is an important aspect that examines the impact of emotional and psychological factors on musicians. Understanding this theory not only helps musicians manage their anxiety but also helps teachers and psychologists create a supportive environment for musicians' development. Using strategies to reduce anxiety can significantly improve the quality of performance and the overall experience of music performance. In their study, Daikoku et al. (2024) emphasize the ability of music to influence the emotional state of the listener and thus highlight the importance of music therapy as a way of emotional self-regulation.

Another study by Cheng et al. (2024) places emphasis on the positive impact of music therapy on emotional regulation.

The empirical findings of this study underscore the multidimensional nature of musical performance in the professional training of students of art specialities. The data revealed a strong connection between students' emotional self-regulation and the quality of their performance.

CONCLUSION

The study revealed the main features of the development of the phenomenon of musical performance in the context of different eras, from antiquity to the eighteenth century. This study pointed out that the concept of musical performance is multifaceted and has evolved in response to changes in culture, society, and technology. The study helped to trace the historical development of this phenomenon, which demonstrates the close connection between music, its performers, and the environment in which they work. Performance not only reflects the technical and artistic capabilities of musicians but also affects their mental and emotional well-being, making it an important area for further research.

The study highlighted that emotional regulation is a critical aspect of music performance that has a significant impact on the quality of public performances. Musicians who successfully manage their emotions are able to create a deeper emotional connection with their audience, reduce anxiety, and increase performance. Understanding the mechanisms and strategies of emotional regulation can help musicians improve their performances and find a balance between technical performance and emotional expression. According to a survey, 98% of students experience anxiety before public performances. Music students have anxiety before a public concert because of a possible negative assessment by the public in 40%, by one person in 30%, and by themselves in 29%.

The results of the study showed that contemporary music performance is a dynamic and multifaceted phenomenon that reflects changes in technological, cultural, and social contexts. Its features, such as technological integration, genre mixing, social interaction, and activism, indicate that music remains a powerful tool of expression and influence in the modern world. These factors are shaping new approaches to music performance and consumption, which continue to evolve in the context of globalization and digitalization of the artistic space. A survey conducted among teachers of music education institutions in Ukraine showed that only 31% of teachers are satisfied

with the current education system, in particular with the aspect of integrating a creative approach into the development of students' own individual performance style, and 68% believe that Ukrainian music education currently requires the introduction of other methods to implement the educational process.

The study was limited by the fact that the survey was conducted on the basis of artistic educational institutions of Ukraine. In addition, only a certain number of students took part in the survey, which probably affected the results of the study. The study was focused on one cultural environment, namely Ukraine, which also affected the results. The cultural context clearly influences the historical development of the phenomenon of musical performance, and continues to bring its own peculiarities to the music education of a particular national environment in the eighteenth century. The study has prospects for further research in its various aspects. Further research may focus on the development of effective pieces of training and methods that improve emotional regulation in musicians, or the formation of new teaching methods to further integrate the creative approach of teachers.

REFERENCES

Ashurov, M.A. (2020). The art of musical culture in medieval period in Central Asia (V-XV centuries). *Asian Journal of Multidimensional Research*, 9(8), 48-51. https://doi.org/10.5958/2278-4853.2020.00242.6

Bahno, Y., Serhiichuk, O. (2024). Didactic principles of implementation of mixed forms of education in the educational environment of educational institutions. *Scientia et Societus*, 3(2), 70-81. https://doi.org/10.69587/ss/2.2024.70

Bandur, B.O., Sidiropulo, K.M. (2023). Modern trends of professional training of future teachers of master degree in institutions of higher education. *Scientia et Societus*, 2(1), 92-99. https://doi.org/10.31470/2786-6327/2023/3/92-99

Bilton, C., Eikhof, D.R., Gilmore, C. (2021). Balancing Act: Motivation and creative work in the lived experience of writers and musicians. *International Journal of Cultural Policy*, 27(6), 738-752. https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1830978

Cheng, H.-Y., Xie, H.-X., Tang, Q.-L., Yi, L.-T., Zhu, J.-X. (2024). Light and classical music therapies attenuate chronic unpredictable mild stress-induced depression via BDNF signaling pathway in mice. *Heliyon*, 10(13), e34196. https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e34196

Cheng, S., Wang, J., Luo, R., Hao, N. (2024). Brain to brain musical interaction: A systematic review of neural synchrony in musical activities. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 164, 105812. https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2024.105812

Clements-Cortés, A., Pascoe, H., Pranjić, M., Nan, F. (2024). An explanatory sequential pilot inquiry on music therapy and performance anxiety in university music education majors. *The Arts in Psychotherapy*, 87, 102114. https://doi.org/10.1016/j.aip.2023.102114

Daikoku, T., Tanaka, M., Yamawaki, S. (2024). Bodily maps of uncertainty and surprise in musical chord progression and the underlying emotional response. *iScience*, 27(4), 109498. https://doi.org/10.1016/j.isci.2024.109498

Dalagna, G., Carvalho, S., Welch, G.F. (2020). *Desired artistic outcomes in music performance (1st ed.)*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429055300

de Lima, A.A., Ximenes, R.C., de Souza, S.L. (2024). Factors associated with music performance anxiety in adolescents: A systematic review. *Children and Youth Services Review*, 164, 107860. https://doi.org/10.1016/j.childyouth.2024.107860

Ding, J. (2024). Deep learning perspective on the construction of SPOC teaching model of music and dance in colleges and universities. *Systems and Soft Computing*, 6, 200137. https://doi.org/10.1016/j.sasc.2024.200137

García-García, J., Martínez-Artero, M.R., Olivares-Carrillo, P. (2024). Exploring the influence of musical training on mathematical creativity. *Thinking Skills and Creativity*, 52, 101498. https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101498

Garofano, S., Bothe, C., Curio, G., Waterstraat, G. (2022). Keeping the beat: Stimulus-related neuronal oscillations relate to musical training and performance of polyrhythmic drumming. *Clinical Neurophysiology*, 137, e4-e5. https://doi.org/10.1016/j.clinph.2022.01.015

Gienow-Hecht, J.C. (2022). *Music and international history in the twentieth century*. New York: Berghahn Books. https://doi.org/10.1515/9781782385011

Guliyeva, I., Kopanitsa, L. (2024). Folklore in contemporary music: Revival of cultural traditions. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(2), 24-34. https://doi.org/10.59214/cultural/2.2024.24

Hudymenko, D. (2024). Methods of teaching flute playing: Synthesis of Ukrainian and European schools. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series "Pedagogy and Psychology"*, 10(3), 40-50. https://doi.org/10.52534/msu-pp3.2024.40

Kelly, B.O., Anderson, C.J., Schutz, M. (2021). Exploring changes in the emotional classification of music between eras. *Auditory Perception & Cognition*, 4(1-2), 121-131. https://doi.org/10.1080/25742442.2021.1988422

Kelmendi, A. (2024). Sound identity as a phenomenon. Research on the cultural significance of music in ethnic and subcultural communities. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(2), 16-23. https://doi.org/10.59214/cultural/2.2024.16

Kobilova, E.B. (2022). Classical music and youth education. *Asian Journal of Research in Social Sciences and Humanities*, 12(9), 126-130. https://doi.org/10.5958/2249-7315.2022.00393.8

Kondratska, L., Rebrova, O., Nikolai, H., Martyniuk, T., Stepanova, L., Rebrova, H. (2021). Musician-performer in the field of bioethics: A mental act. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 132-138.

Kongyratbay, T.A. (2022). Once again about the epic heritage of Korkut. *Eposovedenie*, 2022-June(2), 28–39. https://doi.org/10.25587/n8974-5171-2692-o

Koniratbay, T., Kerimbek, J., Darkenbayeva, A., Bekmoldinov, N., Sultanova, M. (2023). New Questions in the Examination of Korkut's Epic Heritage: Forgery and Fake Replacements. *Milli Folklor*, 138, 154–165. https://doi.org/10.58242/millifolklor.1072507

LeBlanc, A. (2010). A theory of music performance anxiety. *Visions of Research in Music Education*, 16(5), 34.

Leech, P. (2017). Music in the baroque world: History, culture and performance, written by Susan Lewis. *Journal of Jesuit Studies*, 4(1), 134-136. https://doi.org/10.1163/22141332-00401005-11

Lu, H. (2024). Personalized music teaching service recommendation based on sensor and information retrieval technology. *Measurement: Sensors*, 33, 101207. https://doi.org/10.1016/j.measen.2024.101207

Lukyanenko, O., Krepak, K. (2022). The practical component of the professional humanitarian specialist training while studying the history of music art. *Ukrainian Professional Education*, 6(1), 57-65. https://doi.org/10.33989/2519-8254.2022.11.275540

Ma, L. (2024). Application of social entertainment robot based on sensor and edge computing in collaborative music performance. *Entertainment Computing*, 51, 100741. https://doi.org/10.1016/j.entcom.2024.100741

Musgrave, G. (2023). Musicians, their relationships, and their wellbeing: Creative labour, relational work. *Poetics*, 96, 101762. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2023.101762

Nosenko, O. (2024). Immersive technologies in the formation of musical audio space. *Notes on Art Criticism*, 24(1), 23-32. https://doi.org/10.63009/noac/1.2024.23

Novosiadla, I. (2023). Psychophysiological factors of effective development of piano technique of future music teachers. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series "Pedagogy and Psychology"*, 9(1), 47-58. https://doi.org/10.52534/msu-pp1.2023.47

Olfati, M., Samea, F., Faghihroohi, S., Maleki Balajoo, S., Küppers, V., Genon, S., Patil, K., Eickhoff, S.B., Tahmasian, M. (2024). Prediction of depressive symptoms severity based on sleep quality, anxiety, and gray matter volume: A generalizable machine learning approach across three datasets. *eBioMedicine*, 108, 105313. https://doi.org/10.1016/j.ebiom.2024.105313

Pelletier, B. (2024). Sleep and the optimisation of musical performance. *Sleep Medicine*, 115(1), S131. https://doi.org/10.1016/j.sleep.2023.11.380

Poltoratskiy, M. (2024). The role of contemporary performers in the evolutionary development of electric guitar techniques and playing methods. *Notes on Art Criticism*, 24(2), 25-34. https://doi.org/10.63009/noac/2.2024.25

Poluboiaryna, I. (2023). Patriotic education of children's music school students in the process of studying compositions for kobza. *Professional Education: Methodology, Theory and Technologies*, 9(2), 142-154. https://doi.org/10.31470/2415-3729-2023-18-142-154

Rexhepi, F.G., Breznica, R.K., Rexhepi, B.R. (2024). Evaluating the Effectiveness of Using Digital Technologies in Music Education. *Journal of Educational Technology Development and Exchange*, 17(1 Special Issue), 273–289. https://doi.org/10.18785/jetde.1701.16

Sapozhnik, O. (2024). Church music of Kyivan Rus in the formation of religious-aesthetic ideals and mental-ideological attitudes of Orthodoxy. *Culture and Contemporaneity*, 26(1), 58-65. https://doi.org/10.63009/cac/1.2024.58

Satin, M. (2024). The enlightenment and the rise of science (CE 1300-1860). In: G.W. Smithers (Ed.), *Encyclopedia of Food Safety* (pp. 29-47). London: Elsevier. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-822521-9.00016-2

Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Nikolaievska Y., Melnyk, S., Zaporozhan, D. (2024). Poetics of musical baroque: aesthetics, performing traditions, interpetation. *Yegah Musicology Journal*, 7(4), 574-600. https://doi.org/10.51576/ymd.1559217

Shmarko, N., Hrechanyk, N. (2023). Historical and cultural analysis of ideas on the formation of aesthetic culture of the individual. *Humanities Studios: Pedagogy, Psychology, Philosophy*, 11(3), 163-171. https://doi.org/10.31548/hspedagog14(3).2023.163-171

Soylu Bağçeci, F. (2024). An epistemological perspective on the relationship between music and metaphysics. *Yegah Musicology Journal*, 7(3), 338-368. https://doi.org/10.51576/ymd.1495334

Tkach, M., Kozyr, A., Mymryk, M., Dubiuk, N., Liming, W. (2023). General problems of higher music education, Ways of modernizing education and improving the research skills of young people. *Youth Voice Journal*, 2, 59-70. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.18140.97925

Tkachenko, O. (2022). Arts education in the development of the personality of the next generation of future music teachers: History and modernity. *Professional Education: Methodology, Theory and Technologies*, 8(1), 225-245. https://doi.org/10.31470/2415-3729-2022-15-225-245

Us, M. (2023). The activities of the holy fathers in establishing the spiritual traditions of orthodox singing. *Pedagogical Sciences*, 6(2), 122-125. https://doi.org/10.33989/2524-2474.2023.82.295114

Wang, F., Quiles, O.L., Li, J. (2024). Music-driven generative dance movement teaching game based on a multi-feature fusion strategy. *Entertainment Computing*, 50, 100646. https://doi.org/10.1016/j.entcom.2024.100646

Watkins, C., Sco, L. (2012). *From the stage to the studio: How fine musicians become great teachers*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199740529.001.0001

Wesseldijk, L.W., Mosing, M.A., Ullén, F. (2024). Gene-environment interaction in expertise acquisition: Practice effects on musical expertise vary by polygenic scores for cognitive performance. *Heliyon*, 10(14), e34264. https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e34264

Xianxiao, Z. (2024). Simulation research on interactive entertainment e-learning based on visual saliency testing in music multimedia teaching system. *Entertainment Computing*, 50, 100676. https://doi.org/10.1016/j.entcom.2024.100676

Zelenin, V., Andrushchenko, T., Mymryk, M., Oleksiienko, O., Vashchenko, K. (2023). Introduction of Coaching Technologies Into Educational Practice. *Journal of Higher Education Theory and Practice*, 23(2), 153–160. https://doi.org/10.33423/jhetp.v23i2.5817

Zhang, Y., Tang, S., Kang, S. (2024). Music learning system based on AI deep learning and object detection algorithm. *Measurement: Sensors*, 33, 101166. https://doi.org/10.1016/j.measen.2024.101166

Zhao, R., Zhang, C. (2024). Exploring the influence of music creation on student development using AI multi-feature fusion technology. *Measurement: Sensors*, 34, 101186. https://doi.org/10.1016/j.measen.2024.101186

Zheng, F., Lu, Y., Yan, Q., Liu, Q. (2023). Study on the intelligent music teaching system with human-computer interaction and deep learning. *Systems and Soft Computing*, 5, 200064. https://doi.org/10.1016/j.sasc.2023.200064

EXTENDED ABSTRACT

Bu araştırma, sanat öğrencilerinin mesleki gelişimlerinde müzik performansının çok yönlü doğasını inceler. Özellikle yaratıcı ve söylemsel boyutlara odaklanarak sanatsal oluşumları nasıl etkilediğini değerlendirir. Hızlı teknolojik ilerleme ve eğitimsel dönüşümün karakterize ettiği bir

çağda, müzik performansına yönelik geleneksel pedagojik yaklaşımlar yeniden değerlendiriliyor ve yeniden kavramsallaştırılıyor. Çalışma, küreselleşmiş bir eğitim ortamının çağdaş zorluklarıyla başa çıkarken müzik performansının öğrencilerin mesleki yeterliliklerine ve sanatsal algılarına nasıl katkıda bulunduğunu anlamanın hayati ihtiyacını ele almaktadır.

Müzikal performans, teknik yeterlilikten daha fazlasını ifade eder; yaratıcı ifadenin, duygusal zekânın, entelektüel anlayışın ve kültürel duyarlılığın karmaşık bir sentezini bünyesinde barındırır. Bu araştırma, bu unsurların eğitim ortamlarında nasıl etkileşime girdiğini ve bunların öğrencileri çağdaş sanat pratiğinin taleplerine hazırlamak için nasıl etkili bir şekilde geliştirilebileceğini incelemektedir. Araştırma, küreselleşmenin ve teknolojik yeniliğin müzik eğitimi ve performansının geleneksel parametrelerini kökten değiştiren geri döndürülemez eğilimleri göz önüne alındığında özellikle zamanındadır. Bu araştırmanın temel amacı, öğrencilerin müzik performansı sırasında duygu ve düşüncelerini müzikal ifadelere nasıl dönüştürdüklerini incelemek: Müzik performansının teorik bir yapı olarak kavramını ve tarihsel gelişimini kanıtlamak; Ukrayna müzik eğitim kurumlarındaki öğrenciler ve eğitimciler arasında kapsamlı anketler yürütmek ve müzisyenler arasında kamusal performanslar sırasında duygusal düzenlemenin özelliklerini incelemektir.

Bu çalışmada kullanılan metodoloji, profesyonel sanat eğitimi bağlamında müzik performansının kapsamlı bir analizini sağlamak için birden fazla bilimsel yaklaşımı entegre etmiştir. Öğretmenlerin yalnızca %31'i yaratıcı yaklaşımlardan memnun olduğunu belirtmiştir. Araştırma tasarımı, performans becerilerinin gelişimini çoklu perspektiflerden incelemek için hem nitel hem de nicel yöntemleri birleştirilmiştir. Müzik performansının teknik, estetik, psikolojik ve kültürel boyutlarını incelemek için analitik yaklaşımlar kullanılırken, disiplinler arası bir çerçeve psikolojik, sanatsal, tarihsel ve pedagojik mercekler aracılığıyla incelemeye olanak sağlanmıştır. Tarihsel-genetik bir yaklaşım, müzik performans geleneklerinin ve tekniklerinin daha geniş tarihsel bağlamları içindeki evrimini izlemeyi mümkün kılarak, tarihsel gelişmelerin çağdaş performans uygulamalarını nasıl şekillendirdiğine dair değerli içgörüler sağlanmıştır. Yaratıcı-söylemsel yaklaşım, öğrencilerin bireysel sanatsal stillerinin gelişimini, müzik eserlerine yönelik yorumlayıcı yaklaşımlarını ve repertuar seçimlerini analiz etmeye odaklanmış ve farklı performans kimliklerine katkıda bulunan yaratıcı becerilerin geliştirilmesine vurgu yapılmıştır.

Veri toplama amacıyla, Ukrayna'nın yedi bölgesindeki müzik eğitim kurumlarındaki öğrencilere ve öğretmenlere çevrimiçi anketler dağıtılmıştır: Lviv, Kyiv, Uzhhorod, Kharkiv, Ivano-Frankivsk, Cherkasy ve Odesa. 203 yanıtın toplandığı öğrenci anketinde, yaratıcı gelişime elverişli öğretim metodolojileri, eğitim programlarında gerekli iyileştirmeler, performans kaygısı deneyimleri, belirli korku tetikleyicileri ve kaygı yönetimi stratejileri ele alınmış, birçok bölgeden müzik eğitimcilerinden 193 yanıtın toplandığı öğretmen anketinde, öğrencilerin yaratıcı yeteneklerini geliştirmek için kullanılan yöntemler, mevcut eğitim programlarının yaratıcı ve söylemsel yaklaşımları ne kadar iyi entegre ettiğine ilişkin değerlendirmeler, müzik eğitiminde modern teknolojilerin kullanımı ve öğrenci yaratıcılığını artırmak için müzik performansını öğretme yaklaşımlarını iyileştirmeye yönelik öneriler incelenmiş, anket verileri Fisher kriteri kullanılarak analiz edilerek anlamlı örüntüler ve korelasyonlar belirlenmiştir.

Araştırmada, müzik performansının antik çağlardan yirmi birinci yüzyıla kadar geçirdiği evrim incelenerek, onun çok yönlü yapısı ve kültürel, sosyal ve teknolojik değişimlere duyarlılığı ortaya konulmuş, bu tarihsel analiz, müzisyenler, performansları ve faaliyet gösterdikleri daha geniş sosyo-kültürel ortamlar arasındaki yakın bağlantıları ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışma, performansın salt teknik bir icraatın ötesinde, hem icracıları hem de izleyicileri önemli ölçüde etkileyen psikolojik ve duygusal boyutları da kapsadığını doğrulanmıştır.

Yaratıcı pedagojik yaklaşımların entegrasyonu, öğrencilerin bireysel performans stillerini geliştirmede, sanatsal bakış açılarını genişletmede ve yenilikçi düşünmeyi teşvik etmede önemli bir faktör olarak ortaya çıkmıştır. Araştırmada, teknik mükemmelliğin tek başına yeterli olmadığı; öğrencilerin performansları aracılığıyla fikir, duygu ve kültürel kavramları iletme kapasitesini de geliştirmeleri gerektiği vurgulanmış, öğrencilerin hem sanatsal hem de teknik performans yönlerine ilişkin anlayışlarını derinleştirmek için müziksel materyale yönelik söylemsel analitik bir yaklaşımın kullanılmasının önemli olduğu, disiplinler arası ve kültürler arası etkileşimin ise kapsamlı mesleki yeterlilik oluşturmak için gerekli olduğu ortaya çıkmıştır. Çalışmada; öğrencilerin performansları aracılığıyla fikir ve duygularını etkili bir şekilde iletmelerini sağlayacak tutarlı bir mesleki dünya görüşü ve etik çerçeve geliştirmenin önemi vurgulanmıştır. Anket sonuçları, mevcut eğitim uygulamaları ile en uygun pedagojik yaklaşımlar arasında önemli bir fark olduğunu ortaya koymuş, öğretmen katılımcıların yalnızca %31'i, bireyselleştirilmiş performans stilleri geliştirmek için yaratıcı yaklaşımların mevcut eğitim sistemine entegre

edilmesinden memnuniyet duyduğunu ifade ederken, %68'i Ukrayna müzik eğitiminin eğitim sürecini iyileştirmek için metodolojik yenilikler gerektirdiğine inanmıştır.

Araştırma, duygusal düzenlemeyi performans kalitesinin kritik bir belirleyicisi olarak tanımlanmış ve müzisyenlerin izleyicilerle bağlantı kurma, kaygıyı yönetme ve teknik icrayı duygusal ifadeyle dengeleme kapasitesi üzerinde önemli etkileri olduğunu belirttmiştir. Anket verileri, öğrencilerin %98'inin topluluk önünde gösteri yapmadan önce kaygı yaşadığını ve bunun belirli tetikleyicilerinin değiştiğini ortaya koymuş, %40'ı olumsuz topluluk önünde değerlendirmeden, %30'u belirli bir kişiden eleştiri almaktan ve %29'u da kendi olumsuz öz değerlendirmelerinden korkmuşlardır. Çalışmada, duygularını başarıyla düzenleyen müzisyenlerin izleyicilerle daha derin bağlar kurduğu, performans kaygısının azaldığı ve performans kalitesinin arttığı ortaya konmuştur. Duygusal düzenleme mekanizmalarını ve stratejilerini anlamak, müzisyenlerin performanslarını iyileştirmelerine ve teknik hassasiyet ile duygusal ifade arasında optimum dengeyi yakalamalarına yardımcı olmak için önemli olarak belirlenmiş, araştırma, çağdaş müzik performansının tanımlayıcı özelliklerini belirlenmiş, teknolojik entegrasyon, tür melezleşmesi, gelişmiş sosyal etkileşim ve sanatsal aktivizm gibi özellikler, teknolojik, kültürel ve sosyal bağlamlardaki daha geniş dönüşümleri yansıtarak, müziğin modern toplumda ifade edici ve etkili bir ortam olarak kalıcı gücünü göstermiştir. Çalışmada, bu faktörlerin giderek küreselleşen ve dijitalleşen bir sanat ortamında müzik performansı ve tüketimine yönelik yaklaşımları sürekli olarak yeniden şekillendirdiği tespit edilmiştir.

Araştırma bulguları, müzik eğitimi müfredatının geliştirilmesi için önemli çıkarımlara sahiptir ve sanatsal eğitimdeki çağdaş zorlukları ele almak için yaratıcı ve söylemsel unsurları içeren güncellenmiş eğitim programlarına ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Çalışmada, müzik öğrencilerinde duygusal düzenlemeyi geliştirmek için özel eğitim modülleri ve metodolojileri geliştirilmesi önerilmiş, bu sayede hem psikolojik iyilik halleri hem de performans kaliteleri artırılabilmiştir. Çalışmanın belirlenen sınırlılıkları arasında Ukrayna eğitim kurumlarına odaklanan coğrafik yapı yer almış ve bu durum, bulguların diğer kültürel bağlamlara genellenebilirliğini potansiyel olarak kısıtlamıştır. Örneklem büyüklüğü önemli olsa da, Ukrayna müzik eğitimi içindeki deneyimlerin çeşitliliğini tam olarak temsil etmeyebilmektedir. Ukrayna'ya özgü kültürel yapıların, sonuçların evrensel genellenebilirliğini sınırlayabileceği belirtilmelidir.

Gelecekteki araştırma yönleri arasında müzisyenler arasında duygusal düzenlemeyi iyileştirmek için etkili eğitim programları geliştirmek ve değerlendirmek, yaratıcı yaklaşımları daha da bütünleştiren yenilikçi öğretim metodolojileri tasarlamak ve uygulamak, evrensel ilkeleri ve kültüre özgü uygulamaları belirlemek için müzik performansı eğitimindeki kültürler arası farklılıkları araştırmak ve teknolojik entegrasyonun müzik performansı eğitimi ve uygulaması üzerindeki uzun vadeli etkilerinin araştırılması yer almıştır.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 09.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 19.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1672969
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

PSİKOLOG DR. DANIEL GOLEMAN'IN DUYGUSAL ZEKA MODELİ VE ERKEN PİYANO EĞİTİMİNDEKİ YANSIMALARI

ALAPINAR GENÇAY, Çağdaş[1]

ÖZ

Geçmişten günümüze birçok bilim insanı zekanın türleriyle ilgili çalışmalar yapmıştır. Önceleri zekanın tek belirleyicisi olarak kabul edilen IQ (Intelligence Quotient), zamanla farklı bakış açıları ile eski önemini yitirmiş ve EQ (Emotional Quotient) yani duygusal zeka seviyesi önem kazanmıştır. IQ puanı yüksek olan kişiler,bilgiyi öğrenme ve uygulama açısından daha yetenekliyken, duygusal zeka (EQ) puanı yüksek olanlar ise bilgiden çok duyguları tanımlama ve ifade etme konusunda yeteneklidirler. Duygusal zekası gelişmiş bireyler, sadece kendi duygularını değil, karşısındakinin duygularını da anlayabilen ve empati kurabilen bireylerdir.

Amerikalı psikolog ve danışman olan Dr. Daniel Goleman'ın duygusal zeka modeli, kişilerin bu özelliklerini geliştirmeye odaklıdır. Goleman, sosyal farkındalık geliştirme, bireyin yaşadığı duyguların davranışları üzerindeki etkilerini analiz edebilme ve bu etkiyi fark ederek davranışlarını

[1] Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano ASD, calapinar@anadolu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0003-2130-046X

buna göre düzenleyebilme becerisi, stres yönetimi, gibi duygusal zekayı içeren konularda çalışmalar yapmaktadır.

Bu makalede, okul öncesi erken piyano eğitiminin Goleman'ın duygusal zeka modeli ile nasıl desteklendiği üzerinde durulmuştur. Erken yaşta başlanan piyano eğitiminin; çocukların sosyal becerilerinin gelişimi, öz farkındalık kazanmaları ve duygularını anlama ile yönetme yetileri üzerindeki olumlu etkileri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Daniel Goleman, duygusal zeka, okul öncesi piyano eğitimi, öz farkındalık, sosyal beceriler.

PSYCHOLOGIST DR. DANIEL GOLEMAN'S EMOTIONAL INTELLIGENCE MODEL AND ITS REFLECTIONS IN EARLY PIANO EDUCATION

ABSTRACT

From past to present, many scientists have conducted studies on different types of intelligence. Initially, IQ (Intelligence Quotient) was considered the sole indicator of intelligence. However, over time, with the development of new perspectives, IQ lost its former prominence, and EQ (Emotional Quotient), or Emotional Intelligence, gained importance. Individuals with a high IQ are more capable of learning and applying knowledge, whereas those with a high EQ are more skilled in recognizing, understanding, and expressing emotions. People with well-developed emotional intelligence cannot only understand their own emotions but also empathize with and understand the emotions of others.

The Emotional Intelligence Model, developed by American psychologist and consultant Dr. Daniel Goleman, focuses on enhancing these personal and interpersonal skills. Goleman's work centers around areas such as developing social awareness, recognizing the effects of emotions on behavior, and managing stress all essential components of emotional intelligence.

This article examines how early childhood piano education in the preschool period can be supported through Goleman's Emotional Intelligence Model. The study explores the positive effects of starting piano education at an early age on children's social skills, their development of self-awareness, and their ability to understand and manage emotions.

Keywords: Daniel Goleman, emotional intelligence, preschool piano education, self-awareness, social skills.

GİRİŞ

Duygusal zeka ile ilgili ilk ciddi çalışmalar, 1990 yılında Harvard Üniversitesi'nden psikolog Peter Salovey (1958-) ve New Hampshire Üniversitesi'nden psikolog John Mayer (1953-) tarafından yayınlanan makaleler olmuştur. Kişilerin duygusal yetilerini bilimsel olarak ölçmeyi deneyen bu bilim adamları, bazı insanların diğerlerine göre, kendi duygularını ve başkalarının duygularını daha kolaylıkla tanımlayabildiğini ortaya koymuştur. (Beceren,2021)

1995 yılında Daniel Goleman; (1946-) duygusal zeka modelini, "Duygusal Zeka Neden IQ'dan Daha Önemlidir?" (Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ.) isimli kitabı ile tanıtmıştır.

Goleman'ın duygusal zeka modeli beş temel bileşenden oluşmaktadır.

-Öz Farkındalık

-Öz Yönetim

-İçsel Motivasyon

-Empati

-Sosyal Beceriler

Bu bileşenlerin gelişimi özellikle okul öncesi yaştaki çocuklar için önemli olduğundan, çeşitli uğraşlarla desteklenmesi uygun olacaktır.

Okul öncesi dönem olan 0-6 yaş aralığı, çocuğun ileriki yaşamını büyük ölçüde etkileyecek bir süreçtir. Gelişimin en hızlı olduğu bu dönemde, fiziksel ve merkezi sinir sistemi gelişimi ile birlikte kazanılan beceriler söz konusudur.

Erken yaşta başlanan piyano eğitiminin bu açıdan yeri ve sağladığı katkılar bu makalede, Goleman'ın duygusal zeka modeli çerçevesinde ele alınacaktır.

Amaç

Bu araştırmada, erken yaşta başlanan piyano eğitiminin bireyin duygusal zeka gelişimine katkıları, Psikolog Dr. Daniel Goleman'ın duygusal zeka modeli çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmada, Goleman'ın modeli bileşenlerinin piyano eğitimi üzerindeki yansımaları incelenmiştir.

Araştırma, erken piyano eğitiminin çocuklarda psikomotor becerilerini geliştirmenin yanı sıra, duygusal ve sosyal gelişimleri üzerinde de katkı sağladığını desteklemeyi amaçlamaktadır.

Önem

Okul öncesi dönemde, erken yaşta başlanan piyano eğitiminin, bireylerin çok yönlü gelişimi açısından önemini nörobilimsel araştırmalar göstermektedir. Okul öncesi piyano eğitimi; bilişsel gelişim, duygusal zeka gelişimi, psikomotor becerilerin gelişimi ile sosyal ve iletişimsel gelişim açısından önemli katkılar sağlamaktadır. Psikolog Dr. Daniel Goleman'ın duygusal zeka modeli, bu bağlamda piyano eğitiminin yararlarını desteklemektedir.

Sınırlılıklar

Bu makalede, genel anlamda müzik eğitimi ele alınmamış; yalnızca erken yaşta, okul öncesi dönemde başlanan piyano eğitimi üzerinde yoğunlaşılmıştır. Dr. Daniel Goleman'ın duygusal zeka modeli incelenerek, piyano eğitimine yansımaları ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu araştırma erken yaşta piyano eğitiminin duygusal zeka üzerindeki yararlarını ortaya koyarken, Psikolog Dr. D. Goleman'ın duygusal zeka modeli bileşenleri çerçevesinde ilerleyen nitel bir araştırmadır. Araştırmada öncelikle Goleman'ın modeli üzerinde durulmuş ve bu modelin bileşenlerinin piyano eğitimindeki yansımaları incelenmiştir.

Erken yaşta gelişime açık olan duygusal zeka oluşumunun, piyano eğitimiyle nasıl desteklenebileceği ve okul öncesi çocuklar için yararları ortaya konmak istenmiştir.

Konuya ilişkin kaynak taraması yapılarak, duygusal zeka gelişimiyle ilgili çalışmalar tespit edilmiş ve bu bulgular erken piyano eğitimiyle ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Öz Farkındalık

Dr. D. Goleman'ın duygusal zeka modelinin ilk temel unsuru olan Öz Farkındalık, bireyin kendi duygularını tanıma ve davranışları üzerindeki etkilerini anlayabilme yetisidir. Kişinin anda kalarak, hissettiklerini doğru bir şekilde kavrayabilmesi ile mümkündür. Zayıf ve güçlü yönlerini tanıyabilmesi, kendi yetkinliğini bilerek hareket etmesini sağlamaktadır.

Öz farkındalığı yüksek bireyler, başkalarıyla olan ilişkilerinde de sosyal uyum içindedirler. (Goleman,1995)

Öz Yönetim

Duygusal zekanın ikinci temel bileşeni olan Öz Yönetim, bireyin duygularını ve dürtülerini bilinçli bir şekilde kontrol edebilmesidir. Duygularının farkında olarak, onları olumlu şekilde yönetebilmesidir. Yapıcı bir şekilde stres, öfke gibi duygularına karşı dayanıklılık geliştirmesidir. Öz Yönetim yeteneği yüksek bireyler, kriz yönetiminde başarılı ve sağduyulu bireylerdir. (Goleman,1995)

İçsel Motivasyon

Öz yönetim yeteneği ile birlikte düşünülmesi gereken İçsel motivasyon, kişinin kendi içinden gelen istekle harekete geçmesidir. Başarıya ulaşmak için çaba göstermesi, zorluklara karşın hedefine ulaşmak adına kendini yönlendirebilme yetisidir.

İçsel motivasyonu yüksek bireyler, öğrenme süreçlerinde başarılı, daha yaratıcı ve yaptığı işten mutlu olan bireylerdir. (Goleman,1995)

Empati

Duygusal zeka bileşenleri arasında sosyal beceriler alanındaki bir unsurdur. Başkalarının duygularını anlayabilme ve buna uygun bir şekilde tepkiler verme yeteneğidir. Sadece karşısındakinin duygularını anlayabilmekle sınırlı olmayıp, beden dili ile de tepkilerini sezebilmeyi içermektedir.

Empati duygusu yüksek bireyler, yardımsever ve duyarlı kişilerdir. Kişisel ilişkileri başarılı, sosyal yaşamda destekleyicidirler. (Goleman,1995)

Sosyal Beceriler

Duygusal zekanın son bileşeni olan sosyal beceriler; diğer bileşenlerin üzerine kurulabilecek olan, başkalarıyla sağlıklı ilişki kurabilme yeteneğidir. Kişinin kendi duygularını ve düşüncelerini net bir şekilde ifade ederek, karşındakini ise dinleyebilme becerisidir. Sorunlar karşısında yapıcı çözümler üretebilme, sorumluluk alarak çalışma ortamında karşılıklı bir güven ve anlayış ortamı sağlayabilme yetisidir.

Sosyal becerileri yüksek bireyler, çalışma ve iş ortamında başarılı olan, sosyal çevresiyle güçlü bağlar kurabilen bireylerdir. (Goleman,1995)

Erken Piyano Eğitiminin Duygusal Zeka Üzerine Etkileri

Okul öncesi dönem, Goleman'ın yukarıda adı geçen duygusal zeka bileşenlerinin hızlı gelişim gösterdiği önemli bir dönemdir. Bu dönemde alınan eğitimler, çocuğun ileriki yaşamını şekillendirmekte ve hem akademik hem de sosyal gelişimi açısından kritik etkiler yaratmaktadır.

Bu noktada erken piyano eğitimi, çocuğu bilişsel ve fiziksel olarak desteklemektedir. Duyusal motor koordinasyonunu geliştirmenin yanı sıra, duygusal dünyasını anlamlandırmasına da yardımcı olmaktadır. (Hallam,2010:269-289)

Farklı tonlar, ritimler ve melodiler aracılığı ile çocukların değişik duygu durumlarını tanımlamaları sağlanmaktadır. (Winner vd., 2013:97-103)

Aşağıda Dr. D. Goleman'ın duygusal zeka modeli bileşenleri üzerinden, erken piyano eğitimine yansımaları incelenmiştir.

Öz Farkındalık ve Erken Piyano Eğitimi

Okul öncesi yaşta yapılan erken piyano eğitimi, çocukların çeşitli duygusal durumlarını keşfetmelerine yardımcı olmaktadır. Piyanoda çaldığı parçaların farklılıkları, kendi duygularını müzikle ifade etmesine olanak tanıyarak; hüzün, mutluluk, öfke gibi duygularını açığa çıkarıp, bu duygularını tanımlayabilmesine olanak sağlamaktadır. (Winner vd., 2013: 97-103)

Piyano dersleri sırasında, doğaçlama yapmalarına ve kendi beste denemelerine izin verilerek, duygusal farkındalıklarının gelişmesi sağlanmaktadır. Çalışma sırasında, çocuğun yalnızca yaptığı müziğe odaklanarak dikkatini sürdürmesi, onun diğer çeldiricilerden uzaklaşmasına ve farkındalığının artmasına olanak tanımaktadır.

Piyano dersleri sırasındaki öğretmenin geri bildirimleri, çocuğun hatalarının farkına vararak, kendini gözlemleme yoluyla, öz değerlendirme yeteneklerinin gelişmesini sağlamaktadır. Piyano eğitimi sabır gerektiren bir süreç olduğundan, çocuklar çalıştıkları parçalarda zorluklarla karşılaştıklarında, sakin kalabilmeyi ve tepkilerini kontrol edebilmeyi öğrenerek, öz farkındalıklarını geliştirme yolunda ilerleme kaydedebilmektedir.

Öz Yönetim ve Erken Piyano Eğitimi

Piyano eğitimi, çocuğun belirli bir hedefe yönelik olarak düzenli çalışmasını ve bunu alışkanlık haline getirmesini sağlamaya yardımcı olmaktadır. Günlük olarak yapılan çalışmalar, sabırla hataların üzerine gidilmesi, bireyin öz yönetimi üzerinde yarar sağlamaktadır. Dikkatini toplama,

odaklanma, motivasyonunu sürdürme gibi alışkanlıklar, doğrudan öz yönetim mekanizmasını harekete geçirmesine yardımcı olmaktadır. (Hallam,2010:171-198)

Yapılan bir araştırmada, sadece iki yıl piyano eğitimi alan çocukların motor becerileri ile birlikte, öz denetim ve düzenleme kapasitelerinde de gelişim gözlenmiştir. (Costa-Giomi,2005:119-136) Her yeni öğrendikleri parçada, karşılaştıkları zorluk derecesi farklı pasajlarla başa çıkmaya çalışmak, öz yönetimlerini geliştirmektedir. Bu gelişim tüm sosyal ve akademik yaşamlarına yansımaktadır. Performans sırasında; heyecan, kaygı, stres gibi duygularla başa çıkmayı öğrenerek, duygularını yönetebilme yetenekleri gelişmektedir. Piyano derslerine hazırlanma süreçlerinde kendilerine koyacakları hedefler, planlama yetilerini desteklemektedir. Öğretmen tarafından yapılan yapıcı geribildirimler, çocuğun öz yönetimini geliştirmesine yardımcı olmaktadır.

İçsel Motivasyon ve Erken Piyano Eğitimi

Bireyin herhangi bir ödül ya da zorunluluk olmadan, sadece yaptığı işten mutluluk duyduğu için bir beceriyi geliştirme isteğini, içsel motivasyonu sağlamaktadır (Ryan ve Deci,2000:54-67).

Piyano eğitimi boyunca hem duygusal hem de bilişsel olarak aktif katılım sağlayan çocuğun, içsel motivasyonu da gelişmektedir. Çocuğun içinden gelen merak duygusu ve kendini ifade etme ihtiyacı ile müzikle olan bağı pekişmektedir. Bu bağın devamlılığı içsel motivasyonunu güçlendirmektedir (Mc Pherson ve O'Neill, 2010: 101-137).

Yapılan araştırmalar, piyano eğitiminin çocuğun bağımsızlık, sorumluluk alma, kendine güven gibi içsel motivasyonu güçlendiren özellikleri geliştirdiğini göstermiştir. (Costa-Giomi,2005:119-136) Okul öncesi dönemdeki çocuklar piyano çalma sırasında, duygularını ifade ederken, bir çeşit oyun oynama ihtiyaçlarını da karşılamaktadır. Böylece keyifli bir öğrenme süreci oluşarak, içsel motivasyonları gelişmektedir. Piyano eğitiminin bir parçası olan sahne performansları sayesinde, çocuklar elde ettikleri başarıyı sunarken, kendilerine olan güvenleri pekişmektedir. Başarma duygusunun verdiği özgüven motivasyonlarını artırmakta ve öğrenme isteklerini pekiştirmektedir. Çalacakları parçaları seçerken kendi fikirlerinin de alınması onları mutlu ederek, içsel motivasyonlarına yansımaktadır. Öğretmenin destekleyici ve takdir edici tutumu, çocuğun içsel motivasyonunu güçlendirmektedir.

Empati ve Erken Piyano Eğitimi

Erken çocukluk döneminde gelişmeye başlayan empati duygusu, müzik ve piyano eğitimi ile desteklenebilir. Çocuğun kendi duygularını ifade etmesine ve başkalarının duygularını da

anlayabilmesine olanak sağlayan piyano eğitiminde; çalıştığı müzik parçasını dinleyicilere aktarma gerekliliği, empati duygularını harekete geçirmesini sağlamaktadır. Müzikal performans sergilemek çocukta sosyal duygularının harekete geçmesini sağlamakta ve öğretmeni ya da arkadaşı ile yaptığı düetlerde empatik bağ kurma yetisi güçlenmektedir (Davidson,2010:102-125). Müzikteki duyguları ifade edebilmeleri sayesinde de çaldıkları parça ile aralarında bir bağ oluşmaktadır. Kendilerini zaman zaman eserin bestecisi yerine koyarak, empati duyguları gelişmektedir. Derslerde öğretmen ile kurulan iletişim, karşılıklı duygusal tepkileri tanıma yetisini desteklemektedir. Erken piyano eğitiminde küçük yaştaki çocuklara, çaldıkları parçaları daha iyi anlayabilmeleri için oluşturulacak hikayelerle, (burada mutlu bir çocuğun konuşmasını hayal et, gibi) empati duyguları güçlendirilebilmektedir.

Sosyal Beceriler ve Erken Piyano Eğitimi

Piyano eğitimi bireysel bir etkinlik olarak görünse de aynı zamanda sosyal yetenekleri geliştirmeye yönelik bir eğitimdir. Öğretmen-öğrenci ilişkisi, diğer yaşıtlarıyla birlikte müzik yapma deneyimleri, çocukların sosyal becerilerinin gelişmesine yardımcı olmaktadır (Hallam,2010:269-289).

Erken yaşta müzik eğitiminin, çocukların sosyal farkındalıklarını ve ifade becerilerini desteklediği savunulmaktadır (Davidson ve Faulkner,2010: 102-125).

Piyano eğitimi boyunca sevgiye dayanan öğrenci-öğretmen ilişkisi, çocukların bu yetilerini geliştirmelerine olanak sağlamaktadır. Ayrıca akranlarıyla olan diyalogları ve beraber müzik çalışmaları yapmaları, sosyal becerilerini güçlendirmektedir. Sahne performansları ise özgüvenlerini artırmaktadır.

Piyano çalmak beynin çeşitli bölgelerinin aktif olmasını sağlayarak, bilişsel işlevlerin gelişmesine katkı sağlamaktadır. Bu gelişim çocuğun genel akademik başarısını da olumlu etkilemektedir.

Erken Piyano Eğitiminin Nöroplastisite Üzerindeki Etkileri

Nöroplastisite; beynin deneyimlerle şekillenebilme yeteneğidir. İşlevsel olarak yeni bilgilerle, eğitimlerle ve yeni beceriler kazanarak, beyindeki sinir hücreleri (nöronlar) arasındaki bağlantılar güçlenmektedir.

Erken yaşta piyano eğitimi alan çocuklarda, motor korteks, beyincik ve işitsel korteksin daha aktif olduğu gözlenmiştir (Hyde vd., 2009: 3019-3025).

Piyano çalarken iki elin aynı anda kullanılması, beynin hem sağ hem de sol yarım kürelerinin çalışmasını sağlamaktadır. El, ayak (pedal) ve göz koordinasyonu; farklı müzik anahtarlarında nota okunması, ritimsel çeşitlilik gibi birçok birlikte düşünülmesi gereken görev söz konusudur. Bu durum da çocukların çoklu görev yapabilme yeteneklerini geliştirmelerine destek olmaktadır.

Görsel-Uzamsal zekayı geliştirerek; düşünce, hafıza, algılama, dikkat, farkındalık, dil ve bilinçte gelişime destek olmaktadır. İşitsel yetileri çok geliştirdiğinden, okuma ve dil gelişimini de olumlu etkilemektedir.

Piyano çalmak, sürekli dikkat gerektiren bir eğitim olduğundan, çocukta odaklanma becerisini de geliştirmektedir (Schellenberg, 2004: 511-514). Bilişsel ve duygusal gelişimi genel olarak her alanda destekleyen piyano eğitimi, erken çocukluk döneminde beynin yapısında kalıcı ve olumlu değişiklikler yaratabilmektedir. Bu değişiklikler de çocuğun ileriki yaşamında akademik başarısını ve sosyal gelişimini desteklemektedir (Wan ve Schlaug,2010: 566-577).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada, okul öncesi dönemde verilen erken piyano eğitiminin çocuğun bilişsel, duyuşsal ve sosyal gelişimi üzerindeki etkileri çok boyutlu olarak ele alınmıştır. Özellikle Daniel Goleman'ın duygusal zekâ modeli temel alınarak, erken yaşta müzik eğitiminin çocuğun öz-farkındalık, öz-yönetim, içsel motivasyon, empati ve sosyal beceriler gibi temel duygusal yetkinlik alanlarını desteklediği sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki temel ilkeler çerçevesinde öneriler geliştirilmiştir:

***Müzikal Duyarlılık ve İçsel Motivasyonun Geliştirilmesi:** Okul öncesi dönem piyano eğitiminde öncelikli hedef, çocukta kalıcı bir müzik sevgisi uyandırmak olmalıdır. Bu sevgi, çocuğun öğrenme sürecine içsel bir motivasyonla katılmasını sağlayarak müzikal becerilerin daha etkili biçimde gelişmesini destekler.

***Hayal Gücü ve Kendini İfade Becerilerinin Desteklenmesi:** Bu yaş grubu çocuklarının gelişimsel özellikleri göz önünde bulundurularak, eğitimin yaratıcı, esnek ve ifade özgürlüğünü destekleyen bir yapıda olması önem arz etmektedir. Ritim oyunları, yaratıcı hareketler ve hikâyeleştirilmiş müzik etkinlikleri bu bağlamda etkili araçlardır.

***Etkin ve Zevkli Öğrenme Ortamlarının Oluşturulması:** Öğrenme süreci, çocuğun yaşantısına uygun biçimde eğlenceli ve etkileşimli olarak yapılandırılmalıdır. Bu kapsamda, öğretim

yöntemlerinin oyun temelli etkinliklerle bütünleştirilmesi, çocuğun dikkat süresini olumlu yönde etkilerken öğrenme sürecinin daha verimli geçmesini sağlar.

***Görsel ve Somut Araçlarla Öğrenmenin Desteklenmesi:** Özellikle nota öğretiminde renkli sistemlerin kullanılması, öğrenmeyi hem daha kolay hem de daha eğlenceli hâle getirmekte; çocukların görsel hafızalarını devreye sokarak kavramları daha etkili biçimde içselleştirmelerine olanak tanımaktadır.

***Bireysel Farklılıklara Uygun Ders Planlaması:** Çocukların dikkat ve öğrenme süreleri bireysel farklılıklar göstermektedir. Bu nedenle, ders süreleri esnek tutulmalı ve öğretim süreçleri çocuğun bireysel yapısına göre uyarlanmalıdır.

***Pedagojik Açıdan Uygun Repertuar Seçimi:** Çalışılacak eserlerin pedagojik açıdan özenle seçilmesi, çocuğun hem eğlenerek öğrenmesini hem de temel teknik becerilerini sistematik biçimde geliştirmesini sağlar. Bu noktada kullanılan yöntem kitapları, çocuğun gelişim düzeyine uygun içeriklerle desteklenmelidir.

***Yaratıcılık ve Doğaçlamaya Alan Açılması:** Derslerde çocuğun doğaçlama yapmasına imkân tanınması, müziksel yaratıcılığının ve kendini ifade etme becerisinin gelişmesine katkı sağlar. Bu durum aynı zamanda çocuğun özgüvenini artırmakta ve bireysel farkındalığını desteklemektedir.

***Oyun Çağının Gelişimsel Gerekliliklerinin Dikkate Alınması:** Okul öncesi dönemdeki çocuklar, bilişsel ve duygusal gelişim açısından oyun aracılığıyla öğrenmeye daha yatkındır. Bu nedenle piyano eğitimi, eğitici oyunlarla desteklenmeli ve çocuğun doğal öğrenme yollarıyla uyum içinde yürütülmelidir.

***İletişim Temelli Eğitim İlişkilerinin Geliştirilmesi:** Öğretmen-öğrenci ilişkisi, güven ve sevgi temelli bir iletişim çerçevesinde şekillendirilmelidir. Bu tür bir etkileşim, çocuğun derslere karşı olumlu tutum geliştirmesini sağlamakta ve müziksel öğrenmeye yönelik istekliliğini artırmaktadır.

***Sahne Deneyimi ve Sosyal Becerilerin Gelişimi:** Düzenlenecek karma öğrenci konserleri, çocukların sahnede performans sergileme deneyimi kazanmalarına olanak sağlayarak özgüven gelişimini destekler. Aynı zamanda empati kurma, grup içinde sorumluluk alma ve sosyal etkileşimde bulunma gibi duygusal zekânın temel bileşenlerine katkıda bulunur.

***Aile Katılımının Sağlanması:** Ailenin eğitim sürecine etkin şekilde dâhil edilmesi, evde gerçekleştirilen çalışmaların kalitesini artırmakta ve öğretmenle aile arasında kurulacak iş birliği, çocuğun öğrenme sürecini bütüncül biçimde desteklemektedir.

Bu ilkeler, İsviçreli müzik eğitimcisi Émile Jaques-Dalcroze'un ritmik jimnastik ve doğaçlamaya dayalı pedagojik yaklaşımı ile de örtüşmektedir. Dalcroze, özellikle erken yaşlarda müziğin beden hareketleriyle bütünleştirilerek öğretilmesini savunmuş, çocuğun yaratıcılığına ve doğaçlama gücüne dayalı bir öğrenme ortamını temel almıştır. Bu yaklaşım, erken çocukluk döneminde oyunun ve bedensel etkinliklerin öğrenmeye katkısını ön planda tutarak müzik eğitiminin gelişimsel temellerle uyumlu yürütülmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Pamir, 1983: 5–6).

Sonuç olarak, erken yaşta piyano eğitimi yalnızca müzikal becerilerin kazanımını değil, aynı zamanda çocuğun duygusal zekâ gelişimini destekleyen çok boyutlu bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Bu bağlamda geliştirilecek eğitim programlarının, pedagojik, psikolojik ve sanatsal açılardan bütüncül bir yaklaşımla yapılandırılması gerekmektedir. Duygusal zekâ gelişimine katkı sağlayan müzik eğitimi, çocuğun yaşam boyu sürecek olan sosyal, duyuşsal ve bilişsel becerilerinin temelini oluşturmaktadır.

KAYNAKLAR

Costa-Giomi,E.(2005). Docs Music Instruction Improve Fine Motor Abilities?. *Music Perception,23 (2).* 119-136.

Davidson, J.W. ve Faulkner, R. (2010). Music and Motivation. *Psychology of Music,* 38 (1). 102-125.

Davidson, j. W.ve Faulkner, R. (2010). Music and the Expression of Emotion in Performance. *In Juslin,P.N.& Sloboda, J.A.(Eds.)Handbook of Music and Emotion, Oxford University Press,102-125.*

Goleman,D. (1995). Emotional Intelligence: Why It Con Matter More Than IQ, *Newyork, Bantam Books* .(93-114).

Hallam, S. (2010). The Power of Music: *An Exploration of the Evidence,* Institute of Education, University of London.171-198.

Hallam, S. (2010). The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Jomp People. *International Journal of Music Education,28 (3),*269-289.

Hyde, K. L. ve Diğerleri. (2009). Musical Training Shapes Structural Brain Development. *The*

*Journal of Neuroscience,29 (10),*3019-3025.

Mc Pherson, G.E. ve O' Neill, S.A. (2010). Students Motivation to Study Music as Compared to Other School Subjects: A Comparison of Eight Countries. *Research Studies in Music Education,32 (2),*101-137.

Pamir, L. (1983). Çağdaş Piyano Eğitimi, *Beyaz Köşk Müzik Sarayı Yayınları No.2, 5-6.*

Ryan, R. M. ve Deci, E. L. (2000). Instrinsic and Extrinsic Motivations: Classic Definitions and New Directions. *Contemporary Educational Psychology 25 (1) 54-67.*

Schellenberg, E. G. (2004). Music Lessons Enhance IQ. *Psychological Science,15 (8), 511-514*

Wan, C.Y. ve Schlang, G. (2010). Music Making as a Tool for Promonting Brain Plasticity Acros The Life Spon. *The Neuroscientist,16 (5),566-577.*

EXTENDED ABSTRACT

In this article, the emotional, cognitive, and social development of children through early piano education in the preschool period is examined within the framework of Psychologist Dr. Daniel Goleman's Emotional Intelligence Model.

The reflections of the components of Goleman's Emotional Intelligence Model, namely self-awareness, self-regulation, internal motivation, empathy, and social skills on piano education are discussed. The study emphasizes that piano education is not merely a technical skill; rather, early piano training has positive effects on children's ability to recognize and express their emotions. Research shows that beginning piano education at an early age has direct positive impacts on neurological, cognitive, and emotional development.

Since piano education involves multitasking such as the simultaneous use of both hands and feet (pedals), reading notes in different clefs, and deciphering various rhythms, it also enhances neuroplasticity (the brain's ability to adapt and reorganize through experience). The development of these complex skills not only strengthens musical ability but also contributes to the holistic growth of the child, integrating emotion with motor coordination and auditory perception.

The first component of Goleman's model, self-awareness, involves recognizing and naming one's own emotions. Through early piano education, children learn to express themselves through music, develop their imagination, and improve their ability to manage emotional states. By evaluating their own performance while practicing, they learn how to analyze and reflect. Feedback from the teacher helps children develop awareness both musically and emotionally. Allowing improvisation and encouraging composition fosters emotional awareness. During practice, helping the child focus

on the present moment and the music being played allows them to distance themselves from distractions and enhances their mindfulness. Additionally, musical interpretation requires the performer to emotionally engage with the piece, which further deepens the process of recognizing internal emotional states.

The second component, self-regulation, includes the ability to cope with challenging situations and manage intense emotions. Since piano education requires consistent and disciplined practice, children become familiar with emotions such as patience and perseverance at an early age, developing their self-control. Learning to deal with difficult passages in new pieces also supports self-regulation. This development reflects positively on their social and academic lives. During performances, they learn to cope with emotions such as excitement, anxiety, and stress, which strengthens their ability to regulate emotions. Setting goals and preparing for lessons enhance planning skills, and constructive feedback from the teacher contributes to the development of self-management. Children also learn to tolerate frustration when progress is slow, and this resilience translates into other areas of life.

The third component, internal motivation, involves personal satisfaction and intrinsic drive. Children in the preschool period, while playing the piano, also fulfill their need for play and emotional expression, leading to an enjoyable learning experience that fosters intrinsic motivation. Stage performances, as part of piano education, reinforce self-confidence by allowing children to present their achievements. The feeling of accomplishment enhances their motivation and desire to learn. Being involved in choosing the pieces they will play increases their sense of ownership and inner drive. A supportive and encouraging attitude from the teacher strengthens the child's belief in themselves. Furthermore, mastering a musical piece over time provides a tangible sense of progress, which nurtures a deeper internal commitment to learning and self-growth.

The fourth component, empathy, is the ability to understand others' emotional states and respond appropriately. Even though children often receive individual piano lessons, they also learn to make music together through duets, which helps them learn to listen to one another and act in harmony by developing empathy. Their ability to express emotions through music also allows them to form a bond with the piece. By imagining themselves in the place of the composer, their capacity for empathy grows. The emotional exchange between teacher and student in lessons fosters the recognition of mutual emotional reactions. To support empathy, young children can be guided with stories that help them better understand the pieces they are playing (e.g., "Imagine a happy child is

speaking here"). Music becomes a medium through which children learn to sense and reflect others' emotional narratives.

The final component in Goleman's Emotional Intelligence Model, social skills, involves establishing healthy relationships, effective communication, and strong collaboration abilities. The loving and supportive teacher-student relationship built during piano education creates an environment in which children can develop these skills. Interactions with peers and collaborative musical activities enhance their social competencies. Through stage performances, children socialize and increase their self-confidence. Group music activities, even simple ensemble experiences, foster a sense of belonging and cooperation, which are crucial elements of social development during early childhood.

The findings of this study show that when Dr. D. Goleman's Emotional Intelligence Model is applied to early piano education, it complements each other effectively. Additionally, research shows that early piano education has direct positive impacts on neurological, cognitive, and emotional development. Because it involves multitasking—such as using both hands and feet, reading notes in different clefs, and managing rhythmic patterns—piano education enhances neuroplasticity. Studies conducted on children who receive early piano education reveal that the motor and auditory cortices are more active, and the connections between neurons in the brain are strengthened. Using both hands simultaneously engages both hemispheres of the brain, supporting the development of visual-spatial intelligence.

From an early age, piano education positively impacts thinking, memory, perception, attention, awareness, language, and consciousness. Given that the preschool years are foundational for emotional intelligence, piano training during this period will support the development of emotional and social skills that children will carry throughout their lives.

Certain principles must be prioritized in preschool piano lessons:

- Materials should be age-appropriate.
- Musical awareness, not technical mastery, should be emphasized.
- Learning through play is the most effective method for this age group.
- Simple rhythm exercises should be supported by movement.
- Instruction should be enriched with colors and visuals.
- Games that improve hand-eye coordination should be included.

- A safe environment where children are free to improvise and make mistakes should be created.
- Regular performances, such as group student concerts, should be organized to enhance self-confidence, empathy, and social skills.
- Achievements should always be acknowledged to foster self-confidence.
- Families should be involved in the process, sharing home practice sessions and organizing mini-recitals to reinforce learning.

In conclusion, introducing children to a rich, multifaceted education such as piano training during the preschool years, with a particular focus on emotional intelligence, can significantly enhance their cognitive, emotional, and social development, laying a strong foundation for their future well-being and success.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 17.05.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1701443
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TÜRK MÜZİĞİ DEVLET KONSERVATUVARLARININ YAPILANMA BİÇİMİNE İLİŞKİN AKADEMİSYEN GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ

SAHİL, Tuğba[1] & ERSOYDAN M. Yiğit[2]

ÖZ

Bu araştırma "Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının yapılanma biçimine ilişkin akademisyen görüşlerini incelemek" amacıyla yapılmıştır. Türk Müziği eğitimi veren kurumlar olarak Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının kurumsal yapılanmaları ülke genelinde farklılık göstermektedir. Tarihsel süreçte değerlendirildiğinde Cumhuriyet Dönemi öncesine kadar uzanan köklü sayılabilecek bir geçmişe sahip Türk Müziği eğitimi kurumlarımızın yapılanma süreçlerindeki bu farklılığın kaynağının ne olduğu bilinmemektedir. Bu nedenle, Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının yapılanma biçimine ilişkin akademisyen görüşlerinin belirlenmesinin önemli olduğu değerlendirilmektedir. Araştırma, nitel bir durum çalışmasıdır. Araştırmanın evreni, Türkiye'de Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında görev yapan akademisyenlerdir. Evrenin tam sayısı bilinmediğinden, araştırma verileri çalışma grubundan sağlanmıştır. Veriler, dört

[1] Öğr. Gör, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Türk Müziği ASD, tdagli@mehmetakif.edu.tr, 0000-0002-9940-3162
[2] Dr. Öğr. Üyesi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi ABD, myersoydan@mehmetakif.edu.tr, 0000-0001-9053-4580

sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmış ve içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Geçerlik ve güvenilirlik sağlandıktan sonra rastlamsal (random) olarak belirlenen 6 akademisyen ile yüz yüze görüşme yapılmıştır. Verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgulara göre; katılımcıların tamamı Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının Thm ve Tsm olarak ayrı ayrı yapılanmalarını avantajlı bulurken, bu yapılanmanın beraberinde bazı olumsuz durumların oluştuğunu belirlemişlerdir. Sonuç olarak; akademisyenlerin Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının ayrı ayrı yapılandırılması gerektiğini düşündükleri saptanmış olup, oluşan olumsuz durumlarla ilgili olarak gerekli çalışmaların yapılmasının önemli olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Konservatuvar, müzik, Türk halk müziği, Türk sanat müziği, yapılanma.

INVESTIGATION OF ACADEMICS' OPINIONS ON THE STRUCTURE OF TURKISH MUSIC STATE CONSERVATORIES

ABSTRACT

This research was conducted with the aim of "examining the opinions of academicians on the structuring of Turkish Music State Conservatories". As institutions providing Turkish Music education, the institutional structures of Turkish Music State Conservatories vary across the country. When evaluated historically, it is not known what the source of this difference in the structuring processes of our Turkish Music education institutions, which have a deep-rooted past dating back to the pre-Republican Period, is. For this reason, it is considered important to determine the opinions of academicians on the structuring of Turkish Music State Conservatories. The research is a qualitative case study. The universe of the research is academicians working in Turkish Music State Conservatories in Turkey. Since the exact number of the universe is not known, the research data was provided from the study group. The data was collected with a semi-structured interview form consisting of four questions and analyzed using the content analysis method. After ensuring validity and reliability, face-to-face interviews were conducted with 6 academicians who were determined randomly. According to the findings obtained as a result of the analysis of the data; While all participants found it advantageous for Turkish Music State Conservatories to be structured separately as THM and TSM, they determined that this structure brought about some negative situations. As a result; it was determined that academics thought that

Turkish Music State Conservatories should be structured separately and it was seen that it was important to carry out the necessary studies regarding the negative situations that occurred.

Keywords: Conservatories, music, Turkish folk music, Turkish art music, institutional structuring.

GİRİŞ

Türk kültürünün en önemli öğelerinden biri olan Türk müziği, birçok kültürden beslenmiş ve zengin yapısıyla nesilden nesile aktarılarak bugünlere gelmiştir. Tarihsel süreç içindeki gelişimi incelendiğinde; halk müziğinde, ozanlık ve âşıklık geleneğinden kaynaklanan sebeplerle solo icraların, sanat müziğinde ise, solo ve toplu icra anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Yine Türk müziği içerisinde yerini alan sanat müziği ise dönemin usta bestekarları, sanatkarları tarafından meşk yöntemiyle ustadan çırağa aktarılarak günümüze kadar gelmiştir. Fakat yapılan araştırmalarda, dilden dile kulaktan kulağa aktarılan geleneksel müziğin Batı müziğine oranla teorik yapılanmasının zayıf olduğu gözlenmiştir (Pelikoğlu, 2011:88). Bu bağlamda Türk müzik kültürü tarihi, süreç boyunca çeşitli kuramlaşma tartışmaları yaşamıştır. İlk adımda bir sınıflama ve isimlendirme arayışı söz konusu olmuştur. Kaçar (2009), bu konudaki görüşlerini şu cümlelerle ifade eder:

> *"Osmanlı Müziği, Türk Mûsikîsi, Klasik Türk Müziği, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Tarihi Türk Müziği, Saray Müziği, Şehir Müziği, Köy Müziği gibi pek çok isimlendirmelere muhâtap olmuş mûsikîmize ad koyma çabalarının altında tarihî, sosyolojik, ekonomik, kültürel, siyâsî, psikolojik (sâhiplenme duygusu) nedenleri yatmaktadır*" (s.118).

Türk sanat müziği (Tsm) ve Türk halk müziği (Thm)'nin teorik benzerlikleri ve farklılıkları düşünülerek yapılan tartışmalarda, aynı halkın kültürünü yansıtan müzikal değerler olmaları bakımından bu iki türü bir saymak ya da birbirinden ayırmak şeklinde gelişen görüşleri Tura (1997) şöyle ifade eder:

> *"...Tsm ve Thm birbirinden farklı iki ulusun müzikleri değildir. Bunlar, aynı ulusun, başlangıçta ortak temeller üzerinde oluşmuş, zamanla ufak tefek, yerel, yöresel farklılıklar göstermiş, ama temeldeki birlikteliklerini asla yitirmemiş ezgilerdir. Bu ezgileri objektif, bilimsel bir yaklaşımla incelemek, sınıflandırmak isteyenler, bu temeldeki ortaklıkları gözden kaçırmamaya gayret göstermelidirler..."* (s.420).

Bu bağlamda Türk müzik kültürü içerisindeki alanlarda kullanılan dile dair de yakın ilişki bulunmaktadır. Tsm ve Thm alanlarında esasen aynı anlamı ifade etmek için farklı ya da benzer kelimeler kullanılabilmektedir (Öztuna, 2000). Bu terimlerden; makam/ayak, usul/düzen gibi özellikle her iki tür için ortak kullanılan terimlerin aynı biçimde tanımlanmaması, halk müziği ve sanat müziğinin terminolojik olarak birbirinden ayrılmasına sebep olmuştur. Ayrıca, Türk müziğinde metodolojik çalışmaların yeterli düzeye ulaşamaması da ayrışmaya neden olan başka bir sebep olarak değerlendirilmektedir. Tarihsel süreçte yaşanan tartışmaların yanı sıra, zaman zaman istikrarsızlıklar da yaşanmıştır. Örneğin, Osmanlı döneminde en parlak zamanlarını yaşayan Türk müziğinin önemli bir eğitim-öğretim kurumu olan Darülelhan'ın Türk müziği bölümü 1926 yılında kapatılmış ve eğitim-öğretim kesintiye uğramıştır. Herhangi bir eğitim faaliyetinde bulunmamak üzere kapatılan Türk müziği bölümü "alaturka musiki tasnif ve tespit heyeti" adında bir çalışma grubuna dönüştürülmüştür (Katoğlu, 2002:446). Bu sürecin, günümüzde devlet konservatuvarlarında yürütülen eğitim-öğretim faaliyetlerine olumlu-olumsuz etkilerinin olduğu da görülmektedir.

Türkiye'de Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında teorik ve uygulamalı dersler, müzik eğitimi süresi boyunca verilmektedir. Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının mevcut durumları değerlendirildiğinde, Türk müziği eğitimi konusunda farklı yapılanmalar dikkati çekmektedir. Türk müziği geçmişten bu güne Temel Bilimler, Geleneksel Türk Müziği, Türk Müziği gibi olarak adlandırıldılar. Türk Müziği eğitiminin bu iki temel alanı ortak noktaları bulunmakla birlikte bazı noktalarda farklılaşır. Türk sanat müziği eğitimini belirleyen başlıca öğeler; dizesel, çalgısal, ezgisel, ritmsel, biçimsel, sözel ve icrasal öğelerdir (Akdoğu: 2003: 275). Türk halk müziği eğitimini belirleyen başlıca öğeler ise, dizesel, çalgısal, ezgisel, ritmsel, biçimsel, icrasal, ağız, tavır ve düzensel öğeleridir. (Akdoğu, 2003:159). Her iki alanın en belirgin ortak özelliği makamsal oluşları gibi görünse de özellikle icra edilirken ayrıştıkları noktalar ortaya çıkmaktadır.

Günümüz koşullarında Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının sayısının artmasıyla birlikte problemlerinin de arttığı görülmektedir. Eğitim sürecinde Türk Müziği konservatuvarlarının kurumsal olarak neden farklı yapılandırıldığı konusu üzerinde durulması gereken önemli bir nokta olarak dikkate alınması gereken bir husustur. Türkiye'de Türk müziği eğitimi veren hali hazırda kurulu 12 adet Türk Müziği Devlet Konservatuvarı bulunmaktadır. Türk müziği, konservatuvar yapılanmalarında büyük oranda "Thm" ve "Tsm" olarak ayrılmaktadır. Son yıllarda kurulmuş olan

birkaç yeni Türk Müziği Devlet Konservatuvarı yapılanmasında Türk müziğinin THM ve TSM bölümlerinş tek bir çatı altında birleştirildiği görülmüştür. Son yıllarda kurulan bu konservatuvarların bazılarında ise Çalgı Eğitimi ve Ses Eğitimi bölümü şeklinde bir yapılanmaya gidildiği görülmektedir. Türkiye'de Türk müziği eğitimi veren mevcut konservatuvarların dağılımı tablo 1'de gösterilmiştir.

Sıra	KURUM ADI
1-	Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
2-	İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
3-	Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
4-	Hacı Bayram Veli üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
5-	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
6-	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
7-	Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
8-	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
9-	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
10-	Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
11-	Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
12-	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Tablo 1. Türkiye'deki Mevcut Türk Müziği Devlet Konservatuvarları.

Türkiye'de bugün itibariyle Türk müziği eğitimi veren konservatuvar yapılanmalarının programları incelendiğinde, bu kurumların dize, çalgı, ezgi, ritim, biçim, icra, ağız, tavır ve düzen öğeleri bakımından ortak noktalarının bulunduğu, ancak alana özel birtakım noktalarda da ayrıştıklarını söylemek mümkündür. Buna göre, konservatuvar programlarının bölümler bağlamında daha yakından incelenmesinin gerektiği değerlendirilmektedir. Tablo 1'de yer alan kurumların bölümler bağlamında analizi yapıldığında; Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, 4 bölümden oluşmaktadır. Bunlar ses eğitimi, Türk müziği, Türk halk oyunları ve müzikoloji

bölümleridir. Türk müziği bölümü kendi içerisinde eğitim programları olarak Thm ve Tsm olarak iki ana sanat dalına ayrılmıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında 7 bölüm bulunmaktadır. Bunlar ses eğitimi, çalgı eğitimi, bestecilik, müzik teknolojisi, müzik teorisi, müzikoloji, Türk halk oyunları bölümleridir. Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında 4 bölüm bulunmaktadır. Bunlar; Türk müziği, ses eğitimi, Türk halk oyunları, çalgı yapımı ve onarımı bölümleridir. Türk müziği bölümü, konservatuvarın 'Temel Bilimler Bölümü' adıyla kurulan ilk bölümüdür. Daha sonra ismi değişerek Türk müziği olmuştur. Bünyesinde Türk sanat müziği ve Türk halk müziği olmak üzere iki ana sanat dalı yer almaktadır. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında 3 bölüm bulunmaktadır. Bunlar çalgı eğitimi, ses eğitimi ve müzikoloji bölümleridir. Ses ve çalgı bölümlerinin amacı Türk halk müziği ve Türk sanat müziği alanlarında öğrenci yetiştirmek olarak belirtilmiş olup bölüm yapılanmalarında herhangi bir ayrıma gidilmemiştir. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında tek bir bölüm bulunmaktadır. Türk müziği bölümü 4 ana sanat dalına ayrılmaktadır. Bunlar; Türk din musikisi, klasik Türk musikisi, Türk halk müziği, üflemeli ve vurmalı çalgılar ana sanat dallarıdır. Yani Türk müziği bölümü burada dini müzik, klasik musiki ve halk müziği olarak üç ana bölüme ayrılmıştır. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında tek bir bölüm vardır. Çalgı eğitimi bölümü Tsm ve Thm olarak ayrılmamıştır. Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında 3 bölüm bulunmaktadır. Çalgı eğitimi, sahne sanatları ve ses eğitimi bölümleri kendi içerisinde ayrı ayrı yapılanmaya gitmemiş, Türk müziği bir bütün olarak düşünülmüştür. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında tek bölüm bulunmaktadır. Türk müziği bölümü kendi içerisinde Tsm ve Thm anabilim dalı olarak ayrılmıştır. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Gelenksel Türk müziği ve Türk halk oyunları olarak iki bölümdür. Geleneksel Türk müziği bölümü Tsm ve Thm anabilim dalı olarak ayrılmaktadır. Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında 2 bölüm bulunmaktadır. Bunlar; Müzikoloji ve Türk Müziği bölümleridir. Türk Müziği bölümü kendi içerisinde THM ve TSM anasanat dallarına ayrılmıştır. Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında 2 bölüm bulunmaktadır. Bunlar Türk müziği ve müzikoloji bölümleridir. Türk müziği bölümünde ayrım yapılmamış, Türk müziği çatısı altında birleştirilmiştir. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında

3 bölüm bulunmaktadır. Bunlar; müzik, müzik teknolojileri ve Türk halk oyunları bölümleridir. Müzik bölümünde Türk müziği ayrı ayrı yapılandırılmaya gidilmemiştir.

Türk Müziği Konservatuvarlarının programları ayrıntılı olarak incelendiğinde, bazı kurumlarda Türk müziği eğitiminin Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak ayrıldığı, bazı kurumlarda ise herhangi bir ayrıma gidilmediği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, kurumlar arasındaki bu yaklaşım farklılıkların nedenleri bilinmemektedir. Konservatuvar programları hazırlanırken, Türk Müziği eğitiminin genel ihtiyaçlarının neler olduğuna dair bilimsel çalışmalar yapıldıktan sonra belirlenecek ihtiyaçlara göre, konservatuvarların kuruldukları bölgelerin yöresel ilgi alanlarına göre ya da bu kurumlarda eğitim verecek yetişmiş akademisyenlerin oluşturdukları insan kaynaklarına göre belirlenip belirlenmediği, araştırılması gereken başka bir nokta olarak değerlendirilmektedir.

Amaç ve Önem

Bu bağlamda araştırmanın amacı, "konservatuvarlarda görev yapmakta olan akademisyenlerin konservatuvarların yapılanmalarına ilişkin görüşlerini analiz etmek" ve bir durum tespiti yapmaktır. Literatürde, ülkemizde Türk Müziği Devlet Konservatuvarı eğitiminin yükseköğretim düzeyinde yapılanması bağlamında yapılmış çeşitli çalışmalar mevcuttur. Ancak bu kurumlarda yürütülen eğitim-öğretim faaliyetlerinin asli unsurları ve sürecin paydaşları olan akademisyenlerin görüşlerinin alınması suretiyle ortaya konulacak yeni veriler ve bu verilerin sağlayacağı farklı bakış açıları da önemlidir. Bu bağlamda araştırmanın, konuyla ilgili yapılacak olan başka bilimsel çalışmalara sağlayacağı veriler ve literatüre katkısı bakımından önemli olduğu değerlendirilmektedir.

Çalışma Grubu

Araştırma evrenini Türkiye'deki Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında görev yapmakta olan akademisyenler oluşturmaktadır. Evrenin tam sayısının bilinmemesi ve tamamına ulaşılabilme olasılığı bulunmaması nedeniyle araştırma evrenini temsilen örneklem olarak "çalışma grubu" alınmıştır. Bu bağlamda çalışma grubu, yansızlık ilkesi gereği rastlantısal (random) olarak belirlenmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu rastlantısal (random) yolla seçilen Sivas, Burdur, Erzurum ve Konya'daki Türk Müziği Devlet Konservatuvarında, Türk Müziği Bölümlerinde görev yapan akademisyenler oluşturmuştur. Araştırmada görüşme yapılan uzmanlar; üniversitelerin Türk

müziği, Türk sanat müziği veya Türk halk müziği bölümlerinde eğitim veren akademisyenlerden oluşmaktadır.

Eğitim Düzeyi	Çalıştığı Kurum	Mezun Olduğu Üniversite Lisans/Yüksek Lisans/Doktora	Akademik Unvan	Kıdem
Doktora	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Araştırma Görevlisi	5 yıl
Doktora	Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Necmettin Erbakan Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü	Öğretim Görevlisi	6 yıl
Doktora	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Balıkesir Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü	Öğretim Görevlisi	8 yıl
Doktora	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü	Doçent Doktor	26 yıl
Doktora	Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü	Doçent Doktor	15 yıl
Doktora	Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü	Öğretim Görevlisi	10 yıl

Tablo 2. Çalışma Grubunda Yer Alan Katılımcıların Özellikleri.

Tablo 2 incelendiğinde, araştırmanın çalışma grubunun altı (6) akademisyenden oluştuğu görülmektedir. Çalışma grubunda yer alan akademisyenlerin dağılımı; 2 Doçent, 1 Araştırma Görevlisi ve 3 Öğretim Görevlisi şeklindedir. gerçekleşmiştir.

Veri Toplama Aracı

Akademisyenlerle yapılan görüşmelerde araştırmanın problem cümlelerine yanıtlar bulabilmek amacıyla yarı yapılandırılmış bir görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formunda kullanılmak üzere oluşturulan madde havuzunda 5 soru yer almış, madde havuzunda yer alan sorular kapsam geçerliği ve güvenirliğin sağlanması amacıyla alan uzmanlarının görüşüne sunulmuştur. Görüşme formunda yer alan soruların geçerlik ve güvenilirliği için 3 alan uzmanının görüşleri alındıktan

sonra 1 soru madde havuzundan çıkarılmış ve toplam 4 sorudan oluşan veri setine son şekli verilmiştir.

Araştırmada yer alan katılımcılarla yüz yüze görüşme yapılmıştır. Birebir görüşmeler, akademisyenlerin uygun olduğu bir zaman diliminde randevu alınarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya katılan katılımcıların izniyle görüşmeler ses kayıt cihazı ile kayıt altına alınmıştır. Görüşmeler sırasında, araştırmanın alt problemlerine derinlemesine yanıtlar bulabilmek için bu soruların haricinde akademisyenlere gerektiği yerlerde sorular sorularak konuyla ilgili daha açıklayıcı cevaplar alınması planlanmıştır. Görüşmeler sonunda, yapılan ses kayıtlarının transkripsiyon işlemi gerçekleştirilmiştir. Transkripsiyon işlemi sonrasında, elde edilen verilerin analizi aşamasına geçilmiştir.

Verilerin Analizi

Görüşmeler sonucunda elde edilen ham veriler "içerik analizi tekniği" kullanılarak analiz edilmiş ve tema, alt-tema ve kodlar belirlenmiştir. Elde edilen bulgular tablolaştırılarak yorumlanmıştır. İçerik analizi, "insanların söyledikleri ve yazdıklarının açık talimatlara göre kodlanarak nicelleştirilmesi, sayısallaştırılması süreci olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşımın özünde yazılan ve söylenenlerin kategorileştirilmesi ve ne sıklıkta olduklarını saymak yatar" (Balcı, 2001).

YÖNTEM

Bu araştırma; Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Rektörlüğü Etik Kurulu tarafından 05.02.2025 tarihinde, GO 2025/939 nolu karar sayısı ile onaylanmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemine göre yapılandırılmıştır. Nitel araştırmalar; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi olguları doğal ortamlarında ve bir bütün içerisinde ortaya koymayı amaçlayan araştırmalardır (Yıldırım, Şimşek, 2005: 39). Araştırmaya kaynak oluşturan veriler, tarama modeline bağlı olarak nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan "görüşme formu" ile elde edilmiştir. Katılımcılarla yüz yüze yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, daha sonradan kod açımı yapılarak betimlenmiştir. Veri seti 2 bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde katılımcılara ait ünvan, kıdem, çalıştıkları kurum gibi demografik bilgiler; ikinci bölümde ise araştırmacı tarafından oluşturulan ve daha sonradan 3 alan uzmanı ile görüşülerek kapsam geçerliği ve güvenirliği sağlanan toplam 4 maddelik yarı yapılandırılmış görüşme soruları yer almaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu ile derinlemesine bilgi edinmek amaçlanırken görüşme esnasında konu dağılabilir ve gereksiz konularla vakit kaybı yaşanabilir (Büyüköztürk vd., 2008:160). Bu nedenle yüz yüze yapılan

görüşmeler sırasında konu dışına çıkılması olasılığına karşı araştırmacı ara sorular ile konunun dağılmasına engel olacak şekilde merkezden-çevreye bir bütün halinde odak noktasında kalınmasını sağlamıştır. Elde edilen bulgular, tablolaştırılarak betimlenmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın birinci sorusu; "*Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında okutulan Thm/Tsm müfredatları incelendiğinde öğretim programlarında benzerlik ve farklılıklar görülmektedir. konservatuvarınızdaki yapılanmayla ilgili görüşlerinizi kısaca yazabilir misiniz? Sizce nasıl olmalıdır?*" şeklindedir. Katılımcıların birinci araştırma sorusuna verdikleri yanıtların analizinden elde edilen bulgular tablo 3'de gösterilmiştir.

Tema	Kodlar	f (Tekrar Sıklığı)	% (yüzde)
Öğretim Programları	Burada Thm/Tsm ayrı ayrı yapılandırılmıştır.	3	50
	Burada Thm/Tsm birleştirilerek yapılandırılmıştır.	2	33
	Burada Türk müziği ses eğitimi-çalgı eğitimi- temel bilimler ana sanat dallarına ayrılarak yapılandırılmıştır.	1	17
	Toplam	6	100
Öğretim programlarına öneri	Thm ve Tsm ders müfredatı olarak ayrı ayrı yapılanmalıdır.	5	83
	Türk müziği ses eğitimi-çalgı eğitimi- temel bilimler gibi ana sanat dallarına ayrılarak yapılandırılmalıdır.	1	17
	Toplam	6	100

Tablo 3. Birinci Soruya İlişkin Çalışma Grubunun Kullandıkları İfadelerin Genel Dağılımları.

Tablo 3'te yer alan bulgular incelendiğinde, tablonun iki bölümden oluşturulduğu görülmektedir. İlk olarak katılımcıların çalıştıkları kurumlardaki Türk müziği yapılanmasına dair bilgilere yer verilmiştir. Çalışma grubunda yer alan altı akademisyenin çalıştıkları kurumlara dair verdikleri cevaplara göre %50'lik dilimde yığılma olduğu gözlenmiştir. "Burada Thm/Tsm ayrı ayrı yapılandırılmıştır." kod açılımıyla katılımcıların çoğunluğu Türk müziğinin ayrı ayrı yapılandırıldığı konservatuvarlarda görev yapmaktadır. %33'lük azımsanmayacak bir orana sahip diğer kod açılımına göre Tsm ve Thm alanlarının birleştirilerek yapılandırıldığı kurumların olduğu

elde edilen önemli bulgular arasındadır. %17'lik orana sahip bir diğer kod açılımına göre bir katılımcının çalıştığı kurumda Türk müziği 3 ana sanat dalına ayrılmıştır. Diğerlerinden farklı bir yapılanma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tablonun ikinci kısmında ise Türk müziği müfredatının yapılanmasına dair katılımcı görüşleri yer almaktadır. Elde edilen bulgulara göre %83'lük yüksek bir oranla katılımcılar Türk müziği müfredatlarının Thm ve Tsm olarak ayrı ayrı yapılandırılması gerektiğini savunmaktadır. %17'lik bir orana göre Türk müziği, ses eğitimi-çalgı eğitimi-temel bilimler gibi ana sanat dallarına ayrılarak yapılandırılmalıdır.

Aşağıda, birinci soruya ilişkin görüşlerden bazı örnekler sunulmuştur:

> *Konservatuvarımızdaki yapılanma öğrencinin öğretmenlik, akademik ve bilimsel ortamlarda tecrübesini artırmak, farklılıklar sunmak, sanat bilgisinin yanında bilimsel bilgiyi ve disiplinler arasılığını pekiştirmek amacıyla müfredat yapılanması tercih edilmiştir. (K5)*
>
> *Dersin hocası Tsm kökenliyse dersler Tsm, Thm kökenliyse Thm olarak işlenmektedir. Öğrenci açısından baktığımızda bireysel çalgı dersinde Tsm çalgısı seçen ve onun üzerine eğitim alan öğrenci, "Toplu İcra", "Repertuvar" gibi derslerde Thm icra etmek zorunda kaldığında ya da tam tersi durumda bazı zorluklarla karşılaşmaktadır ve bu durumdan haklı olarak şikayet etmektedir. Bana göre Tsm ve Thm'de kullanılan ses sistemleri, değiştirici işaretler, tavır ve üslup gibi farklılıklardan dolayı bu iki alan ayrılmalı ve farklı ana sanat dalları olarak yapılanmalıdır. (K3)*
>
> *Konservatuvarımızda her iki müzik türünün eğitimi birlikte verildiği için müfredat her iki alana hitap edecek biçimde hazırlanmıştır. Teoride güzel gibi görünen bu yapı uygulamada bazı sorunlara yol açmaktadır. (K4)*

Araştırmanın ikinci sorusu; *"Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarından bazılarında geleneksel müziklerin kurumsal olarak ayrı ayrı yapılandığını görüyoruz. Sizce bu durumun avantajları ve dezavantajları nelerdir?"* şeklindedir. Katılımcıların birinci araştırma sorusuna verdikleri yanıtların analizinden elde edilen bulgular tablo 4'te gösterilmiştir.

Ana tema	Alt tema	Kodlar	f (tekrar sıklığı)	% (yüzde)

Türk Müziği Devlet Konservatuvarları müfredatlarının Thm ve Tsm olarak ayrı yapılandırılması	AVANTAJ	Öğrenci Thm veya Tsm alanındaki geleneksel yapıyla ilgili derinlemesine bilgi sahibi olacaktır.	6	18.2
		Öğrenci Thm alanında ağız-şive ve yöre özelliklerini tam manasıyla sergileyebilecektir.	6	18.2
		Öğrenci Tsm alanındaki icra-üslup ve tavrı tam manasıyla sergileyebilecektir.	6	18.2
		Öğrenci alana özgü çalgı-nazariyat- usul- ses eğitimi derslerini derinlemesine öğrenebilecektir	5	15.1
		Konservatuvarın kurulma amacı olan alana özgü müzisyenler yetiştirilebilir.	4	12.1
		Öğrenci alanındaki repertuvarda branşlaşma sağlayacaktır.	3	9.1
	DEZAVANTAJ	Öğrenci tarafından Thm ve Tsm birbirinden apayrı Bölümler olarak değerlendirilebilir.	2	6.1
		Ayrı ayrı yapılandırılması durumunda öğrenci, Türk Müziği bünyesindeki bir diğer alanla ilgili bilgi sahibi olamayacaktır.	1	3
		Toplam	33	100

Tablo 4. İkinci Soruya İlişkin Çalışma Grubunun Kullandıkları İfadelerin Genel Dağılımları.

Tablo 4'te yer alan bulgular incelendiğinde, katılımcıların %18.2 oranla hepsinin ortak olarak belirttiği 3 ifade yer almaktadır. Bunlardan ilki öğrencilerin Thm veya Tsm alanındaki yapıyla ilgili derinlemesine bilgi sahibi olacağıdır. Katılımcıların birbirinden tamamen bağımsız bir şekilde ortak bir paydada buluşarak belirttiği bir diğer ifadeye göre ise öğrencilerin Thm ve Tsm olarak ayrı ayrı yapılandırılan bir bölümde çalgı olarak sergileyecekleri icrayı tam manasıyla öğrenerek mezun olacağıdır. Sözgelimi Thm alanından mezun olan bir ses öğrencisi ağız-şive ve yöre özelliklerini, ya da örneğin bir bağlama öğrencisi tezene kalıbını yöre tavrını vererek icra sergileyecektir. Yine Tsm alanında da icra-üslup ve tavrı tam manasıyla sergileyebilen öğrenciler mezun olacaktır. Tabloya göre %15.1 orana sahip bir benzer görüş de öğrencilerin alana özgü çalgı-nazariyat- usul- ses eğitimi derslerini derinlemesine öğrenebileceği şeklindedir. Daha genel bir ifade olarak %12.1 ile "konservatuvarın kurulma amacı olan alana özgü müzisyenler yetiştirilebilir" ifadesi karşımıza çıkmaktadır. "Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının ayrı ayrı

yapılandırılmasına dair son avantaj olarak %9.1 oranla öğrencilerin alandaki repertuvarda branşlaşma sağlayacaktır" ifadesi olarak belirtilmiştir.

Dezavantaj olarak ise tabloda iki ifadeye yer verilmiştir. Katılımcılardan ikisine ve % 6.1'lik bir yüzdelik dilime göre öğrenci tarafından Thm ve Tsm alanları birbirinden apayrı bölümler olarak değerlendirilebilir. Yine bir başka yakın görüşe ve %3'lük yüzdelik dilime göre ayrı ayrı yapılandırılması durumunda öğrenci, geleneksel Türk müziği bünyesindeki bir diğer alanla ilgili bilgi sahibi olamayacaktır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, araştırmaya katılan akademisyenlerin araştırma sorusuna verdikleri yanıtların belli bir alanda yığılma gösterdiği, heterojen bir dağılıma sahip olduğu görülmektedir. Akademisyenlerin verdikleri yanıtlar, araştırma sorusunun kuruluş biçimi nedeniyle 2 ana tema altında ayrışmaktadır. Bu ana temalar kurumsal yapılanmalar Thm ve Tsm olarak *ayrılmalı* veya *ayrılmamalı* şeklinde belirlenmiştir. Akademisyenlerin verdikleri yanıtların analizi sonucunda bu 2 ana tema etrafında oluşan alt temalar *avantajlı* ve *dezavantajlı* şeklindedir. Araştırmaya katılan akademisyenler, konservatuvar yapılanmalarının Thm ve Tsm alanlarına göre bir arada ya da ayrı ayrı yapılanmalarını avantajlı ve dezavantajlı olarak değerlendirmişlerdir. İkinci soruya verilen yanıtlardan oluşan tablo 4'e göre katılımcıların %100'ü kurumsal yapıların ayrılmasını; öğrencilerin derinlemesine bilgi sahibi olmalarına olanak tanıması, ders içerikleri farklılığı, çalgı icrası, nazariyat bilgisi, usul bilgisi, ses eğitimi, icra, üslup, tavır, repertuvar bilgisi ve branşlaşma kod açımları ile *alana özel derinleşme sağlama* ve *performansa olumlu etki* kodlarını kapsayan cevaplarla "avantajlı" olarak değerlendirmişlerdir.

Araştırmaya katılan akademisyenlerin hepsinin ortak görüşü konservatuvar yapılanmalarında Thm ve Tsm olarak ayrı bir yapılanmaya gidilmesi gerektiği olsa da bu duruma yönelik iki dezavantaj olabileceği belirtilmiştir. Katılımcılardan %33'ü kurumsal yapıların ayrılmasını; hakimiyet alanı geniş müzisyen yetiştirilmesine olumsuz etki, alanların öğrenciler tarafından ayrıştırılması riski, kültürel zenginliğe olumsuz etki kod açımları ile *alanlara olumsuz etki* ve *performansa olumsuz etki* kodlarını kapsayan cevaplarla "dezavantajlı" olarak değerlendirmişlerdir.

Aşağıda ikinci soruya ilişkin görüşlerden bazı örnekler sunulmuştur:

> *Geleneksel müziklerden yaptığım çıkarım başlıca Tsm ve Thm türleri, dolayısıyla bu iki tür üzerinden fikirlerimi sunacağım. Bence olması gereken geleneksel müziklerin (Tsm ve Thm) ayrı ayrı ele alınmasıdır. Her ne kadar Tsm ve Thm aynı kökten beslense de bu iki türün de kendine özgü çok önemli uzmanlık alanları vardır. Daha açık bir*

ifadeyle; Tsm ve Thm'nin genel bilgileri mevcut derslerde veya konuya yönelik oluşturulacak yeni/yenilikçi ders başlıkları altında öğrencilere bir arada verilebilir ancak konu detaya inilerek kapsamlı bir şekilde ele alınacaksa kesinlikle ayrıştırılması gerekir. (K1)

Türk halk müziği ve Türk sanat müziği eşit yoğunlukta olduğu durumda üslup ve tavırsal özelliklerin pekişmeyeceği, iki müzik arasında üslup tavır ayrılıklarının fark edilemeyeceği birbirine karışması açısından dezavantajlı olacaktır. (K2)
Evet haklısınız bazı konservatuvarlar yalnızca Tsm gibi tür bazlı olarak yapılandırılmış durumda. Böylesi bir yaklaşımda ben avantajdan ziyade dezavantajların olacağını söyleyebilirim. Anadolu müzik kültürü hafızası, oldukça geniş bir yapıya sahiptir. Konservatuvar olarak nitelendirilen kurumlar bu bağlamda kültürel köklerinde var olan her türlü müzik türü, kültürü ve yapısından beslenmelidir. Aksi halde yapılan eğitim ve icranın kültürel geçmişi, performans ve gelenek bağlamında zayıf ve eksik kalacaktır (K6)

Araştırmanın üçüncü sorusu; "*Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarından bazılarında geleneksel müziklerin kurumsal olarak birleştirilerek yapılandırıldığını görüyoruz. Bu durumun sizce yararları nelerdir"* şeklindedir. Katılımcıların birinci araştırma sorusuna verdikleri yanıtların analizinden elde edilen bulgular tablo 5'te gösterilmiştir.

Ana Tema	Alt Tema	Kodlar	f (tekrar sıklığı)	% (yüzde)
Türk Müziği Devlet Konservatuvarları müfredatlarının Thm ve	AVANTAJ	Türk Müziğinde temel düzeyde eğitim vermek amacıyla yapılabilir.	4	10.8
		Öğrenci Thm ve Tsm' de var olan teori ve icradaki farklılıkları temel düzeyde kavrayabilir.	3	8.2

	Geleneğin bir bütün olarak düşünülmesi, geleceğe doğru aktarılması açısından önemlidir.	2	5.4
DEZAVANTAJ	Alana hâkim kaliteli müzisyen yetiştirilemez	6	16.2
	Her iki alanla ilgili teorik ve uygulamalı dersler birbirinden ayrı olduğu için öğrencide kafa karışıklığına sebep olabilir.	6	16.2
	Alanında branşlaşamadan mezun, her iki müzik türüne de hâkim olamayan müzisyenlerin mezun edilmesine yol açabilir.	5	13.5
	Usul bilgisi Tsm ve Thm için farklı ders içeriklerini barındırdığı için tek müfredatta birleştirmek mümkün olmayabilir.	5	13.5
	Thm ve Tsm'nin birlikte verilmesi yöreselliği ve üslubu bozabilir.	4	10.8
	Nazariyat bilgisi Thm müfredatı içerisinde bulunmadığı için Thm öğrencilerine okutulması gerekli değildir.	2	5.4
	Toplam	37	100

Tablo 5. Üçüncü Soruya İlişkin Çalışma Grubunun Kullandıkları İfadelerin Genel Dağılımları.

Tablo 5'te yer alan bulgular incelendiğinde, katılımcılar Türk Müziği Devlet Konservatuvarları müfredatlarının Thm ve Tsm olarak birleştirilmesiyle oluşacak avantajlara yönelik üç farklı ifade kullanmışlardır. Bunlardan %10.8'lik bir yüzdelik oranla 4 katılımcımızın belirttiğine göre bu tür bir yapılanma Türk müziği ile ilgili temel düzeyde eğitim vermek amacıyla yapılabilir. %8.2 oranla üç katılımcının ifade ettiğine göre ise öğrenciler Thm ve Tsm' de var olan teori ve icradaki

farklılıkları ancak temel düzeyde kavrayabilir. Bu yapılanmaya avantaj olarak son kullanılan ifade diğerlerine göre %5.4'lük bir yüzdelik dilime sahiptir.

Tabloya göre dezavantaj olarak tüm katılımcıların ortak iki görüşü vardır. %16.2'lik orana sahip görüşlerden ilki alana hâkim kaliteli müzisyen yetiştirilemeyeceği görüşü, bir diğeri de her iki alanla ilgili teorik ve uygulamalı dersler birbirinden ayrı olduğu için öğrencinin kafasının karışabileceğine sebep olabileceğidir. Türk müziğinin anlaşılması ve geleceğe doğru aktarılması önemlidir. %13.5 orana sahip bir başka görüşe göre bu yapılanma, alanında branşlaşamadan, her iki müzik türüne de hâkim olamayan müzisyenlerin mezun edilmesine yol açabilir. Tabloya göre %13.5 oranında beş katılımcının ortak görüşüne göre Usul bilgisi Tsm için farklı Thm için farklı ders içeriklerini barındırmaktadır. Müfredat birleştirildiğinde bu durum öğrenciye dezavantaj olarak yansıyacaktır. Dört katılımcımıza ve diğer ifadelere göre %10.8 oranla Thm ve Tsm müfredatlarının birleştirilerek verilmesi yöreselliği ve üslubu bozabilir. Son olarak %5.4'lük oranla iki katılımcıya göre nazariyat bilgisi düşünüldüğünün aksine Thm içerisinde yer almaz.

Elde edilen bulgular ışığında, üçüncü soruya ilişkin verilen yanıtlardan oluşan tablo 4'e göre katılımcıların %66'sı *Türk müziğinde temel düzeyde eğitim vermek amacıyla yapılabilir* kod açılımıyla; %50'si *Öğrenci Thm ve Tsm' de var olan teori ve icradaki farklılıkları temel düzeyde kavrayabilir* kod açılımıyla ve %33'ü *Geleneğin bir bütün olarak düşünülmesi, geleceğe doğru aktarılması açısından önemlidir* kod açılımıyla Thm ve Tsm müfredatlarının birleştirilmesini "avantajlı" olarak değerlendirmiştir.

Katılımcıların %100'ü kurumsal yapıların birleşmesini; *Alana hâkim kaliteli müzisyen yetiştirilemeyeceği* ve *her iki alanla ilgili teorik ve uygulamalı dersler birbirinden ayrı olduğu için öğrencinin kafasının karışabileceğine sebep olabileceği* kod açımları ile "dezavantajlı" olarak değerlendirmişlerdir. Yine katılımcıların çoğunluğunun ortak görüşüne göre; *alanında branşlaşamadan, her iki müzik türüne de hâkim olamayan müzisyenlerin mezun edilmesine yol açabileceği, Usul bilgisi Tsm ve Thm için farklı ders içeriklerini barındırdığı için tek müfredatta birleştirmek mümkün olmayacağı, Thm ve Tsm'nin birlikte verilmesinin yöreselliği ve üslubu bozabileceği. Nazariyat bilgisi Thm müfredatı içerisinde bulunmadığı için Thm öğrencilerine okutulması gerekli görülmediği* kodlarını kapsayan cevaplarla Thm ve Tsm müfredatlarının birleştirilmesini "dezavantajlı" olarak değerlendirmişlerdir.

Aşağıda üçüncü soruya ilişkin görüşlerden bazı örnekler sunulmuştur:

...amacı öğrencilere bu iki müzik türünde de genel bilgiler vermekse -özellikle temel seviyedeki öğrenciler için- faydaları olabilir ancak yukarıda da belirttiğim gibi eğer konu detaylı olarak ele alınacaksa kesinlikle ayrıştırılması gerekmektedir. Örneğin bir Arguvan ağzı uzun havayı veya bir şarkıyı temel seviyedeki öğrenciye -Thm, Tsm öğrencisi olması fark etmez- genel hatları ile öğretebiliriz. Ancak konu bütün alt dinamikleri ile (üslûp, tavır, ağız, hançere vb.) herhangi bir formu veya türü tam anlamıyla öğretmekse, burada alan uzmanlığı ortaya çıkmakta hem öğrencinin hem de eğitimcinin yeterlik seviyesi rol oynamaktadır. Sonuç olarak Tsm ve Thm aynı kökten beslenen, deyim yerindeyse bir ağacın dalları şeklinde ele alınabilir ve doğrudur da ancak konu alan uzmanlığı ve tam anlamıyla yeterlilik olarak ele alındığında, kesinlikle örnek olarak verdiğim bu iki türün de kendine özgü iç dinamiklerinden dolayı ayrı ayrı ele alınmasının gerekliliğini savunduğumu belirtmek isterim. (K1)

Toplumda var olan her türlü kültürel, sanatsal ve müzikal ögeden beslenerek eğitimini tamamlamış bir müzik eğitimcisi veya sanatçısı, kendi kültürel değerlerini tanıtma, icra etme ve geliştirmek adına daha verimli çalışarak olumlu yönde içerisinde bulunduğu topluma katkı sağlayacaktır. Kurumsal yapılanmalarda bu tarz oluşabilecek durumlar üzerinden yapılanmalarının kurgulanmasının yararlı olacağını düşünüyorum. Çünkü kültür zaman içerisinde oluşan bir olgu olduğu için, bu olguya hizmet edecek bireylerinde benzer şekilde harman olması gerekmektedir. Aksi halde meydana gelecek aksaklıklar kültürün temel yapı taşlarının eksilmesine ve giderek yok olmasına sebep olabilecektir. Nitekim bir kültürel unsurun korunması ve yaşatılmasında birincil unsurlardan birisi var olduğu toplumda onu gelecek nesillere taşıyacak olan bireylerdir. (K2)

Halk müziği ve Sanat müziği dallarının birleşmiş halde olduğu konservatuvarlar da elbette mevcut. Buralarda yürütülen derslerden teorik olanların birlikte olması müzik kültürünün öğrencinin zihninde daha sağlam oturması konusunda bir avantajdır. Ancak belirttiğimiz üzere müziğin icrâsı hususunda üslûp ve tavır olarak belirleyici bir takım farklılıkların da doğru oturtulması gerekmektedir. Türk müziğinde teorinin ruh bulup hayata dönmesi için icrâ şarttır. İcrâyı bir ruh olarak düşündüğümüzde ruhun doğru bedenle bütünleşmiş olması elzemdir. Sözü edilen iki müzik türü aynı kültüre ait olsa bile anlatımındaki farklılıkların iyi derecede yansıtılması gerekir. Kısaca iki türün

birleşmiş olduğu konservatuvarlarda bir dezavantaj oluşmaması adına icrâ ve teorinin dikkatli işlenmesi gerekmektedir. (K5)

Araştırmanın dördüncü sorusu; *"Konuyla ilgili ulaşabileceğimiz her bilgi çok kıymetli. Sizin ayrıca eklemek istedikleriniz var mı?"* şeklindedir. Katılımcıların birinci araştırma sorusuna verdikleri yanıtların analizinden elde edilen bulgular tablo 6'da gösterilmiştir.

Tema	İfadeler	f (tekrar sıklığı)	% (yüzde)
Türk Müziği Devlet Konservatuvarları müfredatlarına ilişkin diğer görüş ve öneriler	Geleneksel müziklerin tek bir başlıkta birleşme çalışmaları olumlu görünmektedir.	1	20
	Akademisyenler, kendi uzmanlık alanlarına ilişkin dersleri yürütmelidir.	1	20
	Disiplinli ve özverili çalışmalarla Thm ve Tsm'nin yapısını bozmadan çağdaş müzikler ortaya koyabiliriz	1	20
	Thm ve Tsm alanlarının tek bir müfredatta birleştirilmesi kültürel zenginliği kısırlaştırabilir.	1	20
	Değişen ve yozlaşan halkla birlikte Thm ve Tsm de miladını doldurmuştur.	1	20
	Toplam	5	100

Tablo 6. Dördüncü Soruya İlişkin Çalışma Grubunun Kullandıkları İfadelerin Genel Dağılımları.

Tabloda yer alan bulgular incelendiğinde, son soruya verilen cevaplar arasında tüm yüzdelik dilimlerin eşit dağıldığı görülmektedir. Bunun sebebi neredeyse her katılımcının son bir görüş ekleyerek görüşmeyi tamamlamasıdır. İlk olarak %20'lik oranla bir katılımcı geleneksel müziklerin tek bir başlıkta birleşme çalışmalarını olumlu bir gelişme olarak gördüğünü belirtmiştir. Yine %20'lik oranla başka bir katılımcının aktardığına göre akademisyenler, kendi uzmanlık alanlarına ilişkin dersleri yürütmelidir. Bu bulguya göre; Türk Müziği devlet konservatuvarlarında kimi derslerin alan uzmanı olmayan hocalar tarafından yürütüldüğü yorumu yapılabilir. %20'lik oranla başka bir katılımcı, disiplinli ve özverili çalışmalarla Thm ve Tsm'nin yapısını bozmadan çağdaş müzikler ortaya koyulabileceğini belirtmiştir. Aynı orana sahip diğer bir görüşe göre Thm ve Tsm alanlarının tek bir müfredatta birleştirilmesi kültürel zenginliği kısırlaştırabilir. Son olarak %20'lik orana sahip bir diğer görüşe göre değişen ve yozlaşan halkla birlikte Thm ve Tsm zamanını doldurmuş olup, gelenek geçmişte kalmıştır.

Elde edilen bulgular ışığında, dördüncü soruya ilişkin verilen yanıtlardan oluşan tablo 6'ya göre; 5 katılımcı birbirinden bağımsız 5 görüş daha bildirmiştir. Tabloya bakıldığında bu görüşlerin ilk etapta Türk müziği devlet konservatuvarları ve Türk müziğine yönelik genel öneriler şeklinde olduğu göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra %20 oranla belirtilen *Thm ve Tsm alanlarının tek bir müfredatta birleştirilmesi kültürel zenginliği kısırlaştırabilir* ifadesi çalışma için dikkat çekici niteliktedir.

Aşağıda üçüncü soruya ilişkin görüşlerden bazı örnekler sunulmuştur;

> *Aynı müziğin iki farklı kolu olan Tsm – Thm için üslup-tavır farklılıkları birbirinden ayırt edici özelliklerdir. Birbirine karışması yöreselliği ve üslubu bozabilir. Kültürel zenginliği kısırlaştırabilir. Bunlar dikkat edilmesi gereken hususlardır (K2)*
>
> *Azerbaycan örneğine baktığımızda kendi milli çalgılarını ve müziklerini Batı'nın enstrümanlarını da kullanarak ve yine Batı'nın kural ve kaideleriyle armonik olarak düzenleyerek icra ettiklerini görmekteyiz. Disiplinli ve özverili çalışmalarla bizim de bunu başarabileceğimizi ve çağdaş müzikler ortaya koyabileceğimize inanmaktayım. Bunun yanında Türk müziği çatısı altında Tsm ve Thm gibi çok kıymetli musikilerimiz olduğu ve bu zenginliklerimizi özlerini bozmadan icra etmeye devam etmemiz gerektiğini düşünmekteyim. (K3)*
>
> *Şu an geleneksel müzik dediğimiz konu geçmişte gelenekte yaşanan müzikler tabii ki günümüz geleneğindeki Türk müziği kavramı ve Türk müziği algısı farklı bir boyuttadır çünkü artık geleneğinde yaşayan insanlar olmadığı için halk kavramı da bununla beraber değişmiştir yani halk müziği kavramıyla Türk Sanat müziği kavramının geleneğinde yaşatılması süreci artık tamamlanmıştır. (K5)*

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma bulgularından elde edilen sonuçlara göre; konservatuvar yapılanmaları içerisinde görev yapan akademisyenler, Türk müziğinin iki türü olarak Thm ve Tsm alanlarının ayrılması ya da tek bir çatı altında birleştirilmesi noktasında farklı görüşlere sahiptir.

Araştırma sorularına yönelik elde edilen bulguların analiz edilmesi ile ulaşılan sonuçlara göre; Araştırmaya katılan akademisyenlerin %83'ü kurumsal yapılanmalarda Thm ve Tsm ayrımını *avantajlı* bulurken, %17'lik kısmı Türk müziği konservatuvarlarının Türk Müziği çatısında Ses Eğitimi-Çalgı Eğitimi-Temel Bilimler gibi bir yapılanmayla müfredat oluşturması gerektiğini

belirtmiştir. Elde edilen bu bulguların yanı sıra her iki yapılanmayla birlikte *avantaj* ve *dezavantajların* oluşabileceğini değerlendirmiştir. Bu durumda, konservatuvarlarda görev yapan akademisyenler arasında kurumsal yapılanmaların ayrılması bağlamında bir görüş birliği olduğunu söylemek mümkündür.

Katılımcılar; ders içeriklerinin farklı olması, çalgı icrası, nazariyat bilgisi, usul bilgisi, ses eğitimi, üslup ve tavır kazanımı, repertuvar bilgisi ve branşlaşma boyutlarında konservatuvarların farklı kurumsal kimliklerle yapılanmış olmalarını avantajlı olarak değerlendirmişlerdir.

Akademisyenlerin verdikleri yanıtlar çerçevesinde kurumların ayrı ayrı yapılanmalarının belirli bir alana ait teorik ve pratik kazanımların daha ayrıntılı bir şekilde verilebilecek olması bakımından olumlu sonuçlarının olacağı değerlendirilmektedir. Thm ve Tsm Konservatuvarlarının ders içeriklerinin bu bağlamda zenginleştirilmesi, Türk müziğinin derinliklerinin daha iyi anlaşılabilmesi ve nesillere aktarılabilmesi bakımından önemli olduğu söylenebilir.

Araştırmaya katılan akademisyenlerin tümü Türk Müziği devlet konservatuvarlarının ayrı ayrı yapılanmasını desteklese de bunun yanı sıra oluşan bazı dezavantajları da belirtmişlerdir. Her iki müzik türünü de tanıyan, temelde teorik ve pratik anlamda her iki türe de hakimiyet sağlayabilen müzisyenlerin yetiştirilmesine olumsuz etki edecek olması, konservatuvar öğrencilerinin algıları bakımından Thm ve Tsm alanlarının birbirlerinden çok ayrı alanlarmış gibi düşünülmesine neden olması, bu bağlamda Türk müziğinin zenginliği üzerinde olumsuz etki yaratması boyutlarında konservatuvarların farklı kurumsal kimliklerle yapılanmış olmalarını dezavantajlı olarak değerlendirmişlerdir. Akademisyenlerin verdikleri yanıtlar çerçevesinde kurumların tek çatı altında yapılanmalarının Türk müziğinin her iki türünün tarihi ve sanatsal derinliklerinin tanınması, müzisyenlerin icra kabiliyetlerini her iki alanı da kapsayacak şekilde geliştirebilmesi ve zenginleştirebilmesi bakımından önemli olduğu söylenebilir.

Araştırma verilerinden elde edilen sonuçlar bağlamında, araştırmaya katılan akademisyenlerin görüşleri belirli bir noktada yığılma göstererek Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının ayrı ayrı yapılandırılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra, akademisyenlerin konservatuvar yapılanmaları ile ilgili olarak bazı rahatsızlıklarının olduğu, bu rahatsızlıkların giderilmesi noktasında gerekli çalışmaların yapılması gerektiği düşünülmektedir. Ülkemizde sanatçı yetiştirmek amacıyla yapılandırılmış olan konservatuvarlarla ilgili yürütülecek olan bu ve buna benzer çalışmaların, daha geniş katılımla, daha büyük örneklem grupları ile tekrarlanmasının

literatüre ve Türk müziğine sağlayacağı olumlu katkılar bakımından gerekli ve önemli olduğu değerlendirilmektedir.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.

Balcı, A. (2001). *Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (14. Baskı). Ankara: Pegem Yayınları

Delen, Thm. (2012). *TRT Repertuvarında Bulunan Evç Makamı ve Misket Ayağındaki (Dizisindeki) Türkülerin Makamsal – Teknik Yönden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (26. baskı). Ankara: Nobel Yayınevi.

Katoğlu, M. (2002). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Özkan, İ. Thm. (1994). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri – Kudüm Velveleleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztuna, Thm. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Pelikoğlu, M. C. (2011). *Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları.* Sanat Dergisi (18), 81-89.

Tura, Thm. (1997). *Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 420.

Yahya Kaçar, G. (2017). *Klasik Türk Mûsikîsi ve Klasik Türk Edebiyatı Arasındaki Etkileşim*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(1), 117-137.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Traditional Turkish Music, one of the most important elements of Turkish culture, has been nourished by many different cultures and has been passed down from generation to generation with

its rich structure. When examining its historical development, it is observed that solo performances dominate Turkish Folk Music due to the traditions of minstrelsy and bardism, while both solo and ensemble performances are prevalent in Turkish Classical Music. Turkish Classical Music, which is also a part of the broader category of Traditional Turkish Music, has been transmitted to the present day through the *meşk* method, an oral and practical master-apprentice teaching tradition by master composers and performers of their time. However, research has shown that, compared to Western music, the theoretical structuring of traditional music, which has been transmitted orally and aurally, is relatively weak (Pelikoğlu, 2011:88). In this context, the history of Turkish musical culture has experienced various theoretical debates over time. At the initial stage, efforts were focused on classification and terminology.

In recent years, the number of Turkish Music State Conservatories has been on the rise, along with the challenges they face. One of the key issues is the institutional separation of Turkish Classical Music (TSM) and Turkish Folk Music (THM), two genres that share common musical elements but are structured differently within educational settings. This institutional distinction raises questions about the rationale behind such segregation during the education process.

Currently, there are 12 Turkish Music State Conservatories in Turkey offering education in Traditional Turkish Music. In most of these institutions, Turkish Music is categorized into THM and TSM departments. However, some of the newer conservatories have adopted a more integrated approach, bringing all branches of Turkish Music under a unified structure.

Upon examination of conservatory curricula across these institutions, it is evident that there are shared foundational elements such as verse, instrumentation, melody, rhythm, form, performance, dialect, musical attitude, and hierarchical order alongside distinctions shaped by field-specific content. Therefore, there is a need to investigate conservatory programs more thoroughly at the departmental level.

While some conservatories maintain distinct departments for TSM and THM, others do not enforce this separation. The reasoning behind these differing institutional models remains unclear. Whether the curricula are shaped based on scientific studies of the educational needs of Traditional Turkish Music, regional cultural interests, or the qualifications and specialties of academic staff, remains a point of inquiry.

PURPOSE AND IMPORTANCE

This research aims to analyze the perspectives of academicians working in conservatories regarding institutional structuring and to conduct a situational assessment. Although there is existing literature on Turkish Music State Conservatory education at the higher education level, the unique insights of academicians who are key stakeholders in these educational institutions have not been sufficiently explored.

The findings from this study are expected to contribute valuable data to the academic field, offering new perspectives and supporting future studies that aim to improve Turkish Music education. In this regard, the study is considered important both for its contribution to the existing literature and for its potential to guide policy and curriculum development.

METHOD

This study was designed using a qualitative research methodology, which seeks to understand social phenomena in their natural context through methods such as observation, interviews, and document analysis (Yıldırım & Şimşek, 2005: 39). The main data source was an interview form, a tool commonly used in qualitative research and based on the survey model.

Data were collected through face-to-face interviews with participants and subsequently transcribed and analyzed. The data set comprises two sections: the first includes demographic information such as participants' titles, years of service, and affiliated institutions; the second includes four semi-structured interview questions created by the researcher and validated for content and reliability by three field experts.

Although semi-structured interviews are valuable for obtaining in-depth information, they also risk diverging from the central topic (Büyüköztürk et al., 2008: 160). To mitigate this, the researcher guided the interviews carefully, ensuring focus remained on the main subject. The findings were organized and presented in tabular form.

CONCLUSIONS AND RECOMMENDATIONS

The analysis of the qualitative interview data revealed that a significant majority approximately 83% of the participating academicians support the institutional separation of Turkish Folk Music (THM) and Turkish Classical Music (TSM). These respondents argue that distinct structuring allows for the preservation of the unique characteristics, pedagogical needs, and stylistic elements

of each genre. On the other hand, a smaller yet notable portion of the participants (17%) advocate for a unified curriculum framework. This integrated model would bring together Voice Education, Instrument Education, and Basic Music Sciences under a single institutional roof that holistically represents Turkish Music as a broader discipline.

Academicians in favor of separation emphasized several pedagogical and practical benefits. These include increased diversity in course offerings, more specialized and effective instruction in instrument performance and vocal training, enhanced delivery of theoretical and procedural knowledge, and stronger development of genre-specific stylistic competence and repertoire familiarity. It was concluded that maintaining distinct institutional identities contributes to more focused, in-depth training, allowing students to develop expertise in their chosen field more effectively.

Nevertheless, participants also identified some critical drawbacks associated with the bifurcated structure. One major concern is the potential hindrance it may pose to the development of versatile musicians capable of engaging with both THM and TSM traditions. Furthermore, the institutional separation may inadvertently reinforce the perception among students and even educators that these two branches of Turkish Music are completely unrelated or incompatible. This false dichotomy could, in the long term, undermine the cultural integrity, richness, and continuity of Traditional Turkish Music, which has historically drawn upon a broad range of influences.

In light of these findings, a hybrid or integrative model is recommended one that preserves institutional autonomy while simultaneously promoting collaborative programmatic design. Such a model would support interdisciplinary learning opportunities and provide students with exposure to the full spectrum of Turkish Music traditions. It would also enable institutions to offer joint or cross-departmental courses, workshops, and performance projects that bridge the gap between THM and TSM, thereby fostering mutual understanding and artistic synergy.

Although the prevailing consensus among the study participants favors maintaining separate institutional structures, the presence of critical viewpoints signals the need for comprehensive evaluations of the current system. These concerns reflect an ongoing debate within academic circles regarding the most effective structural and curricular strategies for advancing Turkish Music education in higher institutions.

To further enrich the academic literature and inform policy-making processes, future research should aim to replicate this study with larger and more diverse sample groups, encompassing different conservatories, regions, and educational contexts. Broader participation would provide more generalizable data and help uncover regional or institutional nuances that may influence opinions. Such studies would be instrumental in generating evidence-based recommendations for curriculum development and structural reform in music education.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 14.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1676311
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ALEVİLİKTE MÜZİK YOLUYLA İNANÇ İFADE BİÇİMLERİ "NEFES VE SEMAH" ÖRNEĞİ

AKDAĞOĞLU, Turgay[1]

ÖZ

Bu çalışma, Alevilik inanç sistemi içinde müziğin işlevsel rolünü ifade etmenin dışında "nefes" ve "semah" gibi temel müzikal özellik taşıyan formlar aracılığıyla inancın nasıl ifade edildiğini incelemektedir. Uzun bir süreyi kapsayan ve sözlü kültür geleneği içerisinde varlığını sürdüren Alevilik, müziği yalnızca estetik bir unsur olarak görmenin dışında dini bir olgu olarak görülmekte, kültürel ve toplumsal bir aktarım aracı olarak kullanılmaktadır. Alevi inanç yapısında önemli bir yeri temsil eden nefesler; öğüt, ilahi aşk, insan-ı kâmil anlayışı ve toplumsal yaşanılan eleştirel düşünce sistemi gibi temaları içermektedir. Semahlar ise bedenin müzikle ve inançla bütünleştiği ritüel dans biçimleri olarak cem ibadetinin vazgeçilmez unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Makale, nefes ve semahların tarihsel kökenleri, icra bağlamları ve içerdiği sembolik anlamları derinlemesine ele almakta; bu formların hem bireysel inanç deneyiminde hem de toplumsal kimlik inşasında oynadığı merkezi rolü analiz etmektedir. Bu müzikal unsurların bağlama gibi geleneksel çalgılar eşliğinde nasıl icra edildiği, hangi dini ve kültürel miraslarla ilişkilendirildiği anlatılmaktadır. Çalışma, Alevi müziğinin sadece bir ibadet araç olmadığı, ayrıca bir güç ve kimlik

[1] Doktor Öğretim Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, turgayakdagoglu@ardahan.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-9375-2089

ifadesi olarak ne şekilde anlam kazandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, müziğin Alevi toplulukları arasında inanç aktarımı, sosyo-kültürel dayanışma ve tarihsel yapılanmanın korunması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Nefes ve semahlar, Aleviliğin mistik, ahlaki ve toplumsal yönlerini müzik aracılığıyla dile getirirken, aynı zamanda bu inanç sisteminin ritüel ve sembolik dünyasına dair derin ipuçları da sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Alevilik, müzikal ritüeller, nefes, semah, inanç aktarımı.

WAYS OF EXPRESSING BELIEF THROUGH MUSIC IN ALEVISM "BREATH AND SEMAH" EXAMPLE

ABSTRACT

This study examines not only the functional role of music within the Alevi belief system, but also how fundamental musical forms such as nefes and semah serve as mediums for expressing religious faith. Alevi tradition, which has endured through centuries as part of an oral cultural heritage, regards music not merely as an aesthetic element, but as a religious phenomenon and a vital instrument for cultural and social transmission. Nefes, which hold a significant place in Alevi religious thought, convey themes such as moral advice, divine love, the concept of the perfect human (insan-ı kâmil), and a critical reflection on societal experiences. Semah, on the other hand, is a ritual dance where the body harmonizes with music and belief, forming an indispensable part of the cem ceremonies. This article delves into the historical origins, performative contexts, and symbolic meanings of nefes and semah, analyzing the central role these forms play both in individual religious experiences and in the construction of collective identity. It also discusses how these musical expressions are performed with traditional instruments such as the bağlama and explores their connection to broader religious and cultural legacies. The study aims to demonstrate that Alevi music is not merely a vehicle for worship, but also functions as a powerful means of identity and resistance. In this context, music plays a crucial role in transmitting faith, fostering socio-cultural solidarity, and preserving historical continuity among Alevi communities. Through nefes and semah, the mystical, ethical, and social dimensions of Alevism are articulated musically, while also offering profound insights into the ritualistic and symbolic universe of the belief system.

Keywords: Alevism, musical rituals, nefes, semah, faith transmission.

GİRİŞ

Anadolu'da Alevilik, yüzyıllar boyunca şekillenerek, köklü bir inanç sistemi ve kültürel miras olarak varlığını sürdürmektedir. Tarihsel süreç içerisinde farklı toplumsal, siyasal ve dini baskılara rağmen sözlü kültür aracılığıyla aktarılabilen bu inanç yapısı, kendine özgü yapısı ve müzikal içeriği ile dikkat çekmektedir. Aleviliğin temel ibadet biçimlerinden biri olan cem törenlerinde, müzik yalnızca estetik bir araç değil; aynı zamanda kutsal, öğretici ve birleştirici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde yüzlerce yıllık mirası kuşaktan kuşağa aktaran Alevilik maneviyatın aktarımında kültürel bir araç olarak kullanılmaktadır (Özmen, 2011: 37). İlahi gücün insan ile etkileşimi, evrensel gerçekler gibi denklem içerisinde yer edinmiş Alevi geleneğinde müziğin rolü çok önemlidir. Müziğin kendi yapısında yer alan dilden dile dolaşan ve geniş kitlelere ulaşım sağlayan müzik olgusu din ile birleştiğinde evrenin sınırlarını zorlayan bir sonsuzluk noktasına ulaşmakta ve insan ruhunu başka boyutlara taşımaktadır. Bu bakımdan müzik; evrensel duyuş tarzının sınırlanamayacak şekilde geniş bir yelpazeye ulaştığı bir alana göndermede bulunur. Aynı zamanda içerisinde doğduğu toplumların da karakteristik özeliklerini yansıtan müzikal duyuş; kendine özgü bir geleneği de yansıtır. Alevilikte müzikal ifadelere baktığımızda nefes ve semah ile anlam bulmuş ve metaforik etkileri yansıtan kırsal alanların yaşam şeklini sözlü bir gelenek haline getirdiğini söyleyebiliriz. Dan Ben-Amos, folklorun toplumsal bağlamdan bağımsız olarak ele alınamayacağını savunarak, bu alanın yalnızca metinsel ya da bireysel bir üretim değil, aynı zamanda belirli bir sosyal çevre içerisinde anlam kazanan bir pratik olduğunu ileri sürer. Ona göre folklor, sınırları belirli bir toplulukla ilişkilidir ve bu topluluk dışında düşünüldüğünde folklorun işlevi ve anlamı eksik kalır. Bu yaklaşım, folklorun kendine yeterli, bağımsız bir olgu değil; tersine, bağlamına sıkı sıkıya bağlı bir kültürel oluşum olduğunu ortaya koyar. Ben-Amos'un çerçevesinde, folklorun sosyal bağlamı; coğrafi, etnik, dilsel ya da mesleki temellere dayalı toplumsal kümeler aracılığıyla şekillenir. Bu bağlam, folklor ürününün hem üretiminde hem de dolaşımında belirleyici bir rol üstlenir. Dolayısıyla, herhangi bir folklorik ögenin değerlendirilmesinde, yalnızca içerik değil, aynı zamanda üretildiği tarihsel dönemin toplumsal ve kültürel koşullarının da dikkate alınması gerekmektedir. Bu çok boyutlu yaklaşım, folklorun yalnızca bireysel bir anlatı değil, aynı zamanda kolektif belleği yansıtan ve o belleği sürekli yeniden üreten dinamik bir yapı olduğunu gösterir (Amos, 1971: 5). Bu bakımdan nefesler, kendi bağlamı ve dokusu içerisinde Alevi ozanları ve dedeleri tarafından yazıya alınmış, inanç değerlerini, ahlaki yapıyı ve tasavvufi öğretileri yansıtan şiirsel formlar olarak karşımıza

çıkmaktadır. Bu eserlerin icra edilmesinde bağlama ve cem evinin sağladığı ortam önemli bir rol oynamaktadır. Nitekim anlatının icra ortamı içerisinde kendine özgü performans koşulları ile oluşturulması onların diğer türlerle tematik açıdan farklılığını belirler. Dilin sade ve yalın bir anlatım ile sunulması; nefeslerin toplumsal boyutuna katkı sağlamış, karmaşık bir yapıdan uzak halkın benimseyebileceği ve özümseyebileceği bir tür olmasını sağlamıştır. Parlak; nefeslerin konu bakımından Hz. Ali' ye olan sevgi, Ehlibeyt soyuna olan bağlılık, insan-ı kâmil bir anlayışı ve adalet sisteminde yaratmış olduğu arayış gibi konuları içerdiğini ve topluma yöneltilen eleştiriler ve taşlama örneklerini de kapsadığını vurgular (Parlak, 2010: 58). Bektaşi- Alevi gelenekleri ile benzer bir yapı ile hareket eden abdallık geleneği üzerine de Özavcı şunları ifade etmiştir; bin yılı aşkın köklü bir geleneğin taşıyıcısı olan Abdal toplumu, bu mirasın gerektirdiği kültürel ve sosyal sorumluluğu içselleştirerek, içinde bulundukları coğrafi ve toplumsal koşullar doğrultusunda biçimlenmiş ve bulundukları kültürel yapının ayrılmaz bir parçası hâline gelmişlerdir (Özavcı, 2024: 2). Bu yönüyle nefesler, ilahi olma özelliğini yansıttığı kadar aynı zamanda Alevi tarihinin ve inanç sisteminin hafızasının kaydedildiği sözlü belgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle nefeslerin içerisinde yaratıldığı toplumun gerçeklerini barındıran birer kültürel bellek mekânı olduğunu da belirtebiliriz. Semah ise, nefeslerin icrası sırasında yapılan ve kutsal anlamlar taşıyan ritüel bir hareket dizisidir. Semah dönmek, Alevi-Bektaşi geleneğinde evrenin döngüsüne katılmak, yaratılışın bir parçası olmak anlamına gelir. Dönülen her adım, Tanrı'ya duyulan aşkı, birlik anlayışını ve evrensel ahengi sembolize eder. Semahlar genellikle kadın ve erkeklerin birlikte döndüğü, cinsiyet ayrımının ortadan kalktığı, eşitliğin vücut bulduğu kutsal bir dans formudur (Yaman, 2002: 84). Bu yönüyle semah, sadece bedensel bir ritüel değil, aynı zamanda Alevi topluluğunun dünya görüşünü, doğa-insan-tanrı ilişkisini anlamlandırma biçimidir diyebiliriz. Alevilikte müzik, yalnızca bir ibadet unsuru değil; aynı zamanda bir kimlik taşıyıcısı ve tarihsel belleğin devamlılığını sağlayan temel araçlardan biridir. Özellikle yazılı kaynakların sınırlı olduğu dönemlerde nefesler ve semahlar, Alevi öğretisinin aktarımında yaşamsal bir rol oynamıştır. Günümüzde dahi pek çok Alevi, inancını bu müzikal formlar aracılığıyla öğrenmekte ve yaşamaktadır. Bu durum, müziğin Alevilik inancında yalnızca bir süs unsuru değil, doğrudan inancın kendisi olduğunu göstermektedir (Özmen, 2011: 51). İnancın ritüelik bir aktarıma bürünmesi; beraberinde bireysellikten çıkılarak anlamın ve sesin bireysel aşamadan toplumsal bir aşamaya aktarıldığı zamandan ve mekândan kopuşu sağlar. Bu bakımdan semahların birer eyleme

dönüşme olgusu; var olan uzam alanından çıkılarak varlığın başka bir boyuta bilgi nosyonu ile taşındığının göstergesidir.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın temel amacı, Alevi inanç sistemi içinde müziğin rolünü, özellikle nefes ve semah formları üzerinden inceleyerek, müziğin Alevi topluluklarında yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda inanç aktarımı, kimlik inşası ve kolektif hafızanın korunması açısından nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktır.

Müzik, Alevilikte ritüel bir pratik olmanın ötesinde; tarihsel hafızayı canlı tutan, kültürel sürekliliği sağlayan ve birey-toplum-evren üçgeninde ontolojik bir anlam taşıyan bir araçtır. Cem ritüellerinde yer alan nefesler ve semahlar, yalnızca dini metinlerin melodik aktarımı değil; aynı zamanda sosyal eleştirilerin, tasavvufi değerlerin ve etik ilkelerin bedenle ve sesle yeniden üretildiği dinamik alanlardır.

Bu yönüyle çalışma; Aleviliğin hem inançsal hem de kültürel boyutlarını birlikte kavramayı hedeflemekte ve yazılı kaynakların sınırlı olduğu bu alanda sözlü geleneklere dair özgün bir katkı sunmaktadır. Ayrıca, bölgesel farklılıkların müzikal yansımaları, bağlamanın kutsal rolü, zakirlerin işlevi gibi konuların ele alınması da çalışmanın önemini artırmaktadır.

Problem Durumu

Alevilik, yüzyıllar boyunca yazılı değil sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmış bir inanç sistemidir. Ancak bu aktarımın temel taşıyıcıları olan müzikal formlar (nefes, semah, deyiş vb.), günümüzde çoğu zaman yalnızca folklorik öğeler olarak değerlendirilmekte; inançsal ve ritüel boyutları ihmal edilmektedir.

Özellikle son yıllarda semahın "oynanması", nefeslerin "müzik dinletisi"ne indirgenmesi gibi eğilimler, bu geleneklerin içeriğini dönüştürmekte ve ritüel bağlamdan koparma riski yaratmaktadır. Ayrıca Alevi müziğine dair yapılan akademik çalışmalar da genellikle ya müzikoloji odaklı teknik analizlerle sınırlı kalmakta ya da ritüel içerik analizini yeterince derinleştirmemektedir.

Dolayısıyla bu çalışmanın çözümlemeye çalıştığı temel problem, Alevi müziğinin inanç sistemindeki yerinin ve işlevinin yeterince anlaşılmaması ve bu müziğin günümüzde anlam kaybına uğrama riski ile karşı karşıya olmasıdır.

Sınırlılıklar

Bu makale, Alevilik inanç sistemi içinde müziğin özellikle nefes ve semah formları üzerinden incelenmesini hedeflemektedir. Ancak çalışma bazı sınırlılıklarla şekillenmiştir ve bu durum ulaşılan bulguların bağlamını belirlemektedir.

İlk olarak, araştırma ağırlıklı olarak yazılı kaynaklar ve ikincil literatür taramasına dayandığından, doğrudan katılımlı gözlem, mülakat ya da etnografik yöntemler kullanılmamıştır. Bu nedenle cem törenlerinin güncel uygulamalarına ilişkin canlı gözlem verileri sunulamamaktadır.

İkinci olarak, Aleviliğin çok katmanlı yapısı içinde yer alan çeşitli yerel toplulukların (örneğin Tahtacılar, Nusayriler, Türkmen Aleviler) müzikal pratikleri derinlemesine ele alınmamış, çalışmada daha çok genel Alevi-Bektaşi geleneği üzerinden bir çerçeve çizilmiştir.

Üçüncü olarak, nefeslerin şiirsel ve düşünsel içerikleri tematik olarak değerlendirilmiş olsa da bu metinlerin söylem çözümlemeleri, metaforik yapıları ya da tarihsel anlam katmanları derinlemesine incelenememiştir. Böylece müzik ile söz arasındaki ilişki sınırlı ölçüde çözümlenebilmiştir.

Dördüncü olarak, semahın performatif yönüne dair görsel atıflar yapılmış olsa da bu görsellerin çözümlenmesine yönelik derinlikli bir ikonografik ya da ritüel analiz sunulamamıştır. Özellikle beden dili, mekânsal düzen ve eşzamanlı müzik ritimleri gibi unsurlar ayrı bir analiz gerektirmektedir.

Son olarak, Alevi müziğinin tarihsel dönüşüm süreçlerine ilişkin değerlendirmeler genel çerçevede tutulmuş, dönemsel kırılmaların (örneğin göç, baskı, sekülerleşme gibi) müzikal anlatıya etkileri detaylandırılamamıştır. Bu sınırlılıklar, çalışmanın değerini azaltmamakla birlikte, Alevi müziği üzerine yapılacak daha derinlikli, disiplinlerarası ve yerel bağlamlara duyarlı çalışmalara olan ihtiyacı vurgulamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, Alevi inanç sisteminde müziğin işlevini özellikle *nefes* ve *semah* formları üzerinden anlamaya yönelik nitel bir yaklaşımla kurgulanmıştır. Yöntemsel olarak tarihsel, kültürel ve ritüel bağlamları gözeten bir metinler arası okuma ve çözümleme yöntemi benimsenmiştir. Amacım; Alevi müziğini yalnızca bir ses olgusu olarak değil, bir hafıza, bir irade ve bir inanç dili olarak ele alabilmekti. Bu nedenle nicel verilerden çok, metinsel dokulara, ritüel anlatılara, şiirsel örneklere ve kültürel bağlamlara kulak verdim.

Çalışmanın temelini, Alevi sözlü kültür ürünlerinden olan nefes metinleri ve semah anlatıları oluşturmaktadır. Bu metinler hem tematik içerikleri hem de söylem biçimleri açısından değerlendirilmiş; inançsal simgeler, toplumsal eleştiriler ve tasavvufi düşünce öğeleri üzerinden analiz edilmiştir. Metinleri incelerken yalnızca "ne söylendiğine" değil, aynı zamanda "nasıl söylendiğine" de odaklanmaya çalıştım. Bu yönüyle, şiir diliyle müziksel yapı arasındaki ilişkileri sezgisel bir derinlikle kavramaya özen gösterdim.

Ayrıca çalışmada, Alevi müziğine dair çeşitli akademik kaynaklar, alan araştırmaları ve tarihsel referanslar kullanılmış; müziğin icra bağlamına, taşıdığı simgesel anlamlara ve cem törenleri içerisindeki işlevine dair literatür taramasına dayalı yorumlamalar yapılmıştır. Bağlamın önemini vurgulayan folklor kuramcılarının (Dan Ben-Amos, Richard Bauman gibi) düşüncelerinden yararlanarak; Alevi müziğini yalnızca bir estetik ürün değil, belirli bir topluluğa ait, o topluluğun kimliğini kuran bir kültürel pratik olarak değerlendirmeye gayret ettim.

Bu yöntemsel tercihler, araştırmanın sahaya doğrudan inmeden fakat sahaya ait izleri titizlikle takip ederek ilerlemesini sağlamıştır. Amacım, salt akademik bir mesafeden değil; kültürel bir duyarlılıkla, insana dokunan, belleğe temas eden ve sese ruh katan bir bakışla meseleyi ele almaktı. Bu nedenle bu çalışma, verilerden çok anlamlara, kategorilerden çok bağlama ve nicelikten çok nitelik üzerinden yürüyen bir araştırma karakteri taşımaktadır.

BULGULAR

Alevilikte müzikal ifade: nefes ve semah

Richard Bauman, sözlü sanatın performans bağlamında incelendiği "Verbal Art as Performance" (1975) adlı çalışmasında, anlatıcı ile dinleyici arasındaki iletişimi kültürel olarak yapılandıran ve performansı gündelik söylemden ayıran çerçeveleme (keying) unsurlarını sekiz başlık altında sınıflandırmıştır. Bu çerçeve, sözlü anlatıların estetik biricikliğini belirleyen ve toplumsal bağlam içinde tanımlanabilir hale getiren kodları içerir:

1. **Performansa Özgü Kodların Kullanımı:** Performansın, gündelik dilsel etkileşimden ayrıştığı özel kodlar aracılığıyla belirginleştiği durumları ifade eder. Bu bağlamda, arkaik ya da ezoterik dil kullanımı, anlatının sıradan iletişimden farklılaştığını gösterir ve performatif niteliğini vurgular.

2. **Geleneksel Açılış ve Kapanış Formülleri:** Performansın başlangıç ve bitişini işaret eden geleneksel söz öbekleri ya da kalıplaşmış ifadeler (örneğin masal girişleri veya kapanış sözleri), anlatının bir performans olarak çerçevelendiğini açık biçimde duyurur.
3. **Mecazi Dil Kullanımı:** Metafor, metonimi gibi figüratif anlatım biçimlerinin yoğun kullanımı, sözlü anlatıyı estetik bir ifade düzlemine taşır ve performansın sanatsal boyutunu güçlendirir.
4. **Biçimsel Üslup Araçları:** Kafiye, asonans (sesli harf uyumu) ve diğer ses benzerliklerine dayalı yapılar, anlatının ritmik ve biçimsel estetiğini destekleyerek performansın sanatsal formunu pekiştirir.
5. **Sesin Tempo, Tonlama ve Perde Kullanımı:** Anlatıcının sesi aracılığıyla gerçekleştirdiği ritmik vurgular, duygusal geçişler ve ton değişimleri, anlatının dramatik yapısını kurar ve dinleyiciyle kurulan etkileşimi derinleştirir.
6. **Ses Kalitesi ve Vurgu Desenleri:** Sesin niteliği, anlatıcının uyguladığı vurgu ve tonlama stratejileri, anlatının etkileyiciliğini artıran önemli performatif unsurlardır.
7. **Geleneğe Atıf:** Anlatının otoritesini ve kültürel meşruiyetini güçlendirmek amacıyla geleneksel söylem kalıplarına, anlatı yapılarına ya da tarihsel figürlere yapılan göndermeler, anlatıyı kolektif hafıza ile ilişkilendirir.
8. **Performansın Yalanlanması:** Anlatının kurmaca doğasını ima eden söylemler (örneğin anlatıcının gerçeklik iddiasında bulunmaması), performansın doğasını hem tanımlar hem de onu dinleyici açısından yorumlanabilir hale getirir (Bauman, 1975: 295).

Alevilik, inanç ve geleneksel törenlerinde yer alan müzik özgün yapısıyla Anadolu'nun en önemli kültürel geleneklerinden birini oluşturmaktadır. Bu gelenekte müzik, estetik bir unsur olmanın dışında inanç sisteminin aktarımı, toplumsal belleğin korunması ve ibadetin gerçekleşmesi için vazgeçilmez bir araç olarak görülmektedir. Özellikle nefes ve semah, Alevi geleneğinde iki temel müzikal ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Nilgün Çıblak Coşkun'un Alevi cemlerinde kullanılan nefesleri analiz ettiği çalışmasında belirttiği üzere, bu eserler yalnızca dinsel ibadet aracı değil, aynı zamanda tarihsel olayların ve inanç unsurlarının sözlü kültürde yaşatılmasını sağlayan bir araç olduğunu ifade etmektedir (Çıblak Coşkun, 2014: 45). Anadolu'da gelişim göstermiş İnanç ve müzik ilişkisini ele aldığımızda yaratana ulaşma çabası ve manevi teşkilatlanma yer almaktadır. Ortaya çıkan bu süreçte Alevilik geleneğinde ise sözlü kültürün önemli bir yeri olduğunu dile

getirebiliriz. Manevi bilgiye ulaşma ve aktarma noktasında cem inanışında yer edinmiş fikir durumunu temsil etmektedir (Mustan Dönmez, 2010: 192). Geçmişten bugüne kalıplaşmış ya da sabit bir görünüm ile karşımıza çıkan Alevilik geleneksel gereksinimleri kapsamaktadır. Sözlü kültürün bir parçası olan bir anlatım şekli ile olan semah ve nefes konularının ayrıca ele alınması gerekmektedir. Alevi sözlü kültürüne özgü düşünme ve anlatım biçimlerin den olan nefes, düvaz, deyiş, semah ve benzeri formlar icra edilen dizelerde uzun bir süre kalabilme özelliğini yansıtabilmekte ve günümüze kadar gelebilme özelliği taşımaktadır (Erol, 2015: 106). Tasavvufi aşk şarkılarını ifade eden deyişler, müziksel açıdan ele alındığında Alevi ve Bektaşi inancına bağlı olan âşıkların kırsal coğrafyada yer edindiğini göstermektedir. Şiirsel bir yönü temsil eden ve doğaçlama şeklinde ortaya çıkardıkları şiirler, ölçülü bir müziksel form özelliği taşımaktadır (Yöre, 2011: 222). Bu noktada sözlü geleneğin ve bu geleneğin önemli bir boyutu olan doğaçlama faktörünün Alevi düşüncesinde, inanç ve müzik etkileşiminde yer edinmiş ve tarikat faktörünü destekleyen önemli bir faktör olduğu görülmektedir. Walter J. Ong'a göre (Ong, 2014: 21) Müritlik, çıraklık temelli bir öğrenme süreci olarak kabul edilir; birey dinleyerek öğrenir, duyduklarını tekrar eder, atasözlerini ve onların yapısal dönüşümünü kavrar. Kalıplaşmış söz öbeklerinden yeni ifadeler üretme becerisi ise, sözlü kültüre sahip topluluklarda bilginin aktarımında önemli bir rol oynar. Alevilikte bu sözlü aktarım biçimlerinden biri de semah geleneğidir.

Müziksel ve bedensel ibadet semahlar

İbadet süreçleri, kutsal uygulamalar ve geleneksel inanışlarla şekillenen manevi deneyimleri içermektedir. Bu süreç içerisinde yer edinmiş etkileşimler, ritüel ve uygulamaların biçimsel ve işlevsel yapılarında değişikliklere yol açabilmektedir. Bu değişimlerin, geleneksel yapının kutsallığını tehdit etmesi, dikkatle ele alınması gereken bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. İnanç yapısındaki zayıflamalar, dedelik kurumunun işlevselliğini yitirmesi kültürel yapının dönüşümü ve özellikle bireysel faktörlerin olumsuz etkileri, bu durumu açıklamak için en belirgin sebepler arasında yer almaktadır. Günümüzde semahın dinsel bir uygulama olma özelliğini kaybetmesi ve kutsal yönünün ihmal edilerek yalnızca "folklorik bir uygulama" ya da daha da ötesi "eğlence etkinliğine" dönüştürülmesi, bu olgunun en açık örneklerinden biri olarak görülmektedir. Eğlencelik toplantılarda ve düğün gibi etkinliklerde semah dönülmesi, bu dönüşümün somut örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. "Bu olaya semah oynamak" denilmektedir.

Dönme, sadece kısa iki hareketle yapılır; semah, dönmek değil, oynama esas alınarak yapılmaktadır. Bu nedenle her türlü semah, "oynama" olarak kabul edilmemektedir (Asan, 1998: 50-51). Dönmek ve oynamak fiillerinin anlam farklarına dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu fiillerin kullanımı hem dil bilgisel hem de kültürel açıdan büyük bir önem taşımaktadır. Örneğin, dini ve inançsal bir uygulama olarak kabul edilen (Namaz), kesinlikle bir etkinlik olarak "oynanmaz" ve yerine "kılınır" şekilde ifade edilmektedir. Benzer bir şekilde, "Semah" da bir dini inanış olarak, herhangi bir anlamda "oynanmaz", aksine "dönülür" şeklinde anlam kazanmaktadır. "Semah" bir oyun değil, manevi bir inanış olarak ifade edilmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde kullanılması gereken doğru fiil, "dönmek" olmalı ya da "Semah etmek" şeklinde ifade edilmelidir (Er, 1998: 75- 81) Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta, Alevî inanç ve öğretisinin tarihsel olarak nasıl aktarıldığıdır. Yüzyıllar boyunca sözlü gelenekle bu inançların ve inanışların kuşaktan kuşağa aktarıldığını unutmamak gerekir. Bu bağlamda, Alevî kültürünün önemli temsilcilerinden olan "yedi ulular" ve diğer Anadolu Alevîleri, Semah'ı sadece bir hareket ya da inanış olarak görmekle kalmamış, bu uygulamayı "dönmek" fiiliyle özdeşleştirerek, şiirlerinde ve halk edebiyatlarında dile getirmişlerdir. Alevî âşıkları, bu inanışı bir yaşam biçimi ve ibadet olarak kabul ederek, Semah'a manevi bir anlam yükleyip, dönmenin sadece fiziksel bir hareket değil, ruhsal bir dönüşüm olduğunu vurgulamışlardır. Bu bakımdan, Semah'ın "dönmek" fiiliyle bütünleştirilmesi hem dini hem de kültürel açıdan anlam kazanan bir ifade olduğunu söyleyebiliriz (Yaman, 2004: 306).

Fotoğraf 1. Semah Dönmek.

Semah, müziksel bir tür olarak, Alevi-Bektaşi inançlarında önemli bir yer tutmaktadır. (Emnalar, 1998: 402) tarafından yapılan bir incelemede, semahın Alevi-Bektaşi cem ritüellerinin vazgeçilmez bir parçası olduğu ve bu inanış içinde bir tür olarak icra edildiği belirtilmektedir. Bu tanımlama, semahın sadece dini bir uygulama değil, aynı zamanda müzikle bütünleşmiş bir ibadet biçimi olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. (Güllü, 2022: 5) ise semahı, dini müzik formları arasında yer alarak, onun müziksel yönünü vurgulamaktadır. (Öztürk, 2006: 2) araştırmasında ise semah, Türk halk müziği ve halk şiirinin bir örneği olarak gösterilmektedir. Bu tür değerlendirmelere pek çok farklı araştırma ve akademik çalışmada rastlanmaktadır. Çoğunlukla semah, Türk halk müziği türlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Ayaz ve Sultanova, 2013: 129; Demir ve Demir, 2022: 222-224). Bu bağlamda, semah, sadece bir tür olarak tanımlanabilirken, aynı zamanda bir tapınma biçimi ve dini inançlarla bağlantılı bir uygulama olarak da ifade edilmektedir. Semahın ne zaman ve nasıl ortaya çıktığına dair farklı görüşler bulunmaktadır. Birçok araştırmacı, semahın kökenlerini derin dini ve mistik geleneklere dayandırmaktadır. Tasavvuf ehlinin semahın kökenlerine dair farklı kaynaklara dayanan görüşlerini aktarırken, semahın ortaya çıkışının elest bezmine kadar götürülebileceğini ifade etmektedir (Baharlu, 2020: 186). Bu görüşe göre, ruhlar bu bezminde Allah'ın hitabını işitmiş ve güzel bir ses duyduklarında, bu sesi hatırlayarak vecde gelerek semaha başlamışlardır. Bir başka görüşte ise semah, yaratılışın başlangıcında hissedilen ilahi hitabın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüş, semahın, varlıkların yaratılışıyla birlikte duydukları ilk zevk ve heyecanın bir yansıması olduğunu öne sürmektedir. Ayrıca, semahın tarih boyunca birçok eski toplumda bir ibadet şekli olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Semah, Türkistan şamanları, eski Arap toplulukları, Meksika paganları ve bazı Hristiyan fırkaları gibi farklı inanç sistemlerinde de bir inanış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, semahın sadece bir halk müziği türü değil, aynı zamanda çok köklü ve evrensel bir ibadet biçimi olduğunu da göstermektedir. Semah, Alevi inancında önemli bir ritüel olup, genellikle birkaç aşamadan oluşan derin bir ibadet biçimidir. Semahın her aşaması, inanç sisteminin özünü ve topluluğun manevi yolculuğunu simgeler. Bu aşamalar, sadece fiziksel hareketlerle değil, aynı zamanda ruhsal bir anlam taşıyan sembollerle de zenginleştirilmiştir. Semahın temel aşamaları şu şekilde sıralanabilir.

Başlangıç (Durağı) Aşaması: Semah, genellikle bir dua veya zikir ile başlar. Bu dua, katılımcıların içsel bir hazırlığa girmelerini sağlar. Semahın başlangıcında, topluluk bir araya gelir

ve sakin bir ortamda manevi bir odaklanma sağlanır. Bu süreç, katılımcıların beden ve zihinlerini arındırıp, ibadetin ruhsal derinliğine geçiş yapmalarına yardımcı olur. Ayrıca, bu başlangıç aşaması, semahın sadece bir fiziksel hareket değil, aynı zamanda manevi bir arınma süreci olduğunu da hatırlatır.

Dönüş ve Hareket Aşaması: Semahın en belirgin özelliği, katılımcıların belirli bir düzen içinde dönmeleridir. Bu dönüş, sadece bedensel bir hareket olmanın ötesinde, derin bir anlam taşır. Evrenin döngüsünü, gezegenlerin hareketini ve insanın ruhsal yolculukta Hakikat'e ulaşma çabasını simgeler. Bu aşamada katılımcılar hem bedensel bir hareketle hem de zihinsel bir odaklanmayla Hakikat'e doğru bir adım atmaya çalışırlar. Öztürk (2015: 34) bu dönüşü, insanın evrensel gerçeğe ulaşma yolundaki manevi bir arayış olarak tanımlar. Bu süreç, semahın mistik bir boyutunu ortaya koyar.

Sonuç ve Dua Aşaması: Semah tamamlandıktan sonra topluluk, genellikle bir dua ile ritüeli sonlandırır. Bu dua, toplu bir şükür ifadesi olup, semahın manevi amacına ulaşılmasının ardından katılımcıların içsel huzuru ve barışı pekiştirir. Bu aşama, semahın sadece fiziksel bir aktivite değil, aynı zamanda ruhsal bir bağışlanma ve arınma süreci olduğunun altını çizer. Sonuçta, semah sadece bir ibadet değil, aynı zamanda bir toplumsal bağ kurma ve kolektif kimlik ifadesi olarak da anlam bulur. Semah, Alevi toplulukları için önemli bir ibadet biçimi olmanın yanı sıra, kolektif kimlik ve birliği simgeleyen bir ritüeldir. Semahlar, sadece belirli bir topluluğun ibadet şekli değil, aynı zamanda farklı yerel geleneklere göre çeşitlenmiş ve zenginleşmiş bir uygulamadır. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde farklı semah türleri mevcuttur. Bu türlerin her biri hem hareket tarzlarıyla hem de ritim özellikleriyle birbirinden farklılık gösterir. Bazı bilinen semah türleri şunlardır:

Turnalar Semahı: Alevi-Bektaşi inanç sisteminde derin bir anlam taşıyan, sembolik yönü güçlü semahlardan biridir. Bu semah, adını Alevi geleneğinde kutsal kabul edilen turna kuşlarından alır. Turnalar; sadakati, saflığı ve manevi yolculuğu simgeler. Dolayısıyla Turnalar Semahı da sadece bedensel hareketlerin değil, ruhsal bir yolculuğun ifadesi olarak görülür. Cem törenlerinde canların dönerken sergilediği bu semah, evrenle ve doğayla bir bütün olma arzusunun bedene yansımasıdır. Hareketlerin uyumu ve akışı, gökyüzünde süzülen turnaların zarif uçuşunu andırır. Bu yönüyle, varoluşun doğasıyla bütünleşme ve ilahi düzenle uyum içinde olma fikrini taşır. Turnalar Semahı'nda eşlik eden müzikler ve söylenen nefesler ise yine turna motifleriyle örülüdür. Bu

nefeslerde aşk, vuslat, yoldaşlık ve manevi birlik temaları öne çıkar. Turna figürü, aynı zamanda Hak-Muhammed-Ali yolunun bir remzi olarak kabul edilir. Bu nedenle semahın her bir dönüşü, her adımı derin anlamlar barındırır. Semahçılar sadece dönmez; aynı zamanda içsel bir dönüşüm, bir arınma yaşarlar. Turnalar Semahı, estetik bir dans olmaktan çok daha ötededir; o, dua niteliği taşıyan, gönülleri birleştiren kutsal bir ritüeldir. Alevi topluluklarında, bu semah sadece bir ibadet biçimi değil, aynı zamanda kültürel kimliğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında köprü görevi gören manevi bir mirastır. Bu semah, zarif ve yumuşak hareketleriyle tanınır. Kuş figürlerinin simgesi olan hareketlerle icra edilir. Katılımcılar, tıpkı kuşların zarif bir şekilde uçması gibi, dönerek semahı gerçekleştirirler. Bu semahın hareketleri, doğadaki zarafeti ve yaşamın döngüsünü simgeler.

Fotoğraf 2. Turnalar Semahı.

Abdal Musa Semahı: Alevi-Bektaşi kültüründe semahlar, bireyin hem toplumsal yapıyla hem de ilahi düzenle olan ilişkisini fiziksel hareketler üzerinden ifade etmesini sağlayan ritüel bir pratik olarak kabul edilir. Bu bağlamda Abdal Musa Semahı, yalnızca bir dans ya da estetik bir sunum değil; aynı zamanda mistik bir ibadet biçimi ve topluluğun ortak kimliğini pekiştiren güçlü bir manevi eylemdir. Bu semahın icrasında söylenen nefesler, çoğunlukla Abdal Musa'nın öğretilerinden beslenir ve birlik ve bütünlük fikrini işler. Dönüşler ve adımlar belirli bir döngüsel düzen içinde gerçekleşir; bu döngüsellik, bireyin içsel yolculuğunu ve benliğinden sıyrılarak "bir" olma arzusunu simgeler. Abdal Musa Semahı, sadece bireysel bir arınma değil, aynı zamanda

cemaatin ruhani birlikteliğini de temsil eder. Alevi toplulukları açısından bu semah, hem sosyal uyumu ve manevî bağı güçlendiren bir ritüel hem de inanç değerlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan kültürel bir mirastır. Bu yönüyle, Alevi-Bektaşi ritüel dünyasında hem mistik hem de toplumsal bir işlev üstlenmektedir. Bu semah, daha hızlı bir ritme sahiptir ve coşkulu bir havaya sahiptir. Abdal Musa Semahı, topluluğun coşkusunu, neşesini ve ritüelin gücünü ifade eden bir dans türüdür. Katılımcılar, bu semah da daha hızlı ve enerjik bir şekilde dönerek ritüelin gücüne daha fazla odaklanırlar.

Fotoğraf 3. Abdal Musa Semahı.

Kırklar Semahı: Kırklar Semahı, Alevi mitolojisinde önemli bir yeri olan Kırklar Meclisi'ne dayanan sembolik bir inanıştır. Bu semah, mitolojik bir anlam taşıyarak, Kırklar Meclisi'ne katılan pirlerin ve mürşitlerin öğretilerini simgeler. Kırklar Semahı, aynı zamanda bir arınma ve eğitim sürecidir, bu sebeple katılımcılar bu semah da manevi bir derinlik ararlar. Bu semah türlerinin her biri, Alevi inançları ve gelenekleri içinde farklı sembolik anlamlar taşır ve her biri katılımcılara farklı bir manevi deneyim sunar. Semah, sadece bir ibadet değil, aynı zamanda inançların ve

kültürün bir ifadesidir. Bu inanış, Alevi topluluklarında sosyal bağların güçlenmesine, toplumsal birliğin pekişmesine ve bireylerin manevi yolculuklarında önemli bir adım atmalarına olanak tanır.

Fotoğraf 4. Kırklar Semahı.

Ong'a göre, söz söyleme, söylenen sözü dikkatle dinleyip hafızada tutma, onu tekrar edebilme ve yeniden yapılandırarak özgün biçimlerde ifade etme; aynı zamanda kalıplaşmış anlatımlarla yeni söylemler üretme ve geçmişe kolektif bir bilinçle ortak bakabilme, sözlü kültürlerdeki en etkili öğrenme yollarından biridir (Ong, 2007: 21). Alevi toplumu da bu sözlü kültürün aktarımında müziği güçlü bir iletişim ve ifade aracı olarak kullanır. Müziğin sunduğu ritim ve melodi aracılığıyla toplumsal belleğini diri tutar; duygu, düşünce ve inançlarını dile getirerek kültürel aidiyetini pekiştirir. Cem törenlerinde zakirler tarafından icra edilen nefes, deyiş, düvaz imam gibi müzik türleri, Alevi inanç sistemi ve yaşam biçiminin en etkili aktarım yollarından biridir. Bu ezgisel metinlerde en sık vurgulanan isimlerden biri Hz. Ali'dir. Aynı zamanda On İki İmamlar'a dair olaylar ve Alevilik öğretisinin temel öğeleri, bu sözlü anlatıların içeriksel zeminini oluşturur. Zakirler, söyledikleri ezgiler aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal hafızayı canlı tutar; geçmişi hatırlatır, anımsatır ve böylece kültürel mirası gelecek kuşaklara taşırlar. Bu nedenle zakirler yalnızca birer müzik icracısı değil; aynı zamanda Alevi kültürünün taşıyıcısı ve koruyucusudurlar. Onlar hem inancın ritüel boyutunu yaşatır hem de topluluğun kimliğini şekillendiren kültürel unsurların sürekliliğini sağlar. Bu durum, Alevi kimliğinin kuşaklar boyunca

canlı ve diri kalmasında büyük bir rol oynamaktadır. Alevi müzik geleneğinde yeni bir deyişin ortaya çıkış süreci, çoğunlukla tarihsel birikimin yeniden yorumlanması şeklinde ilerler. Bu süreçte, geçmişte yaşamış Alevi ozanlarının kaleme aldığı sözler temel alınır; bu sözler, farklı melodik yapılar, ritmik desenler ve yerel müzikal formlarla yeniden seslendirilir. Bu uygulama, zakirlerin veya müzisyenlerin özgün içerik üretmediği anlamına gelmez. Elbette çağdaş zakirler tarafından yazılmış yeni sözler de mevcuttur. Ancak müzik üretiminde daha çok tercih edilen yöntem, geleneksel sözlerin farklı biçimlerde yeniden işlenmesi ve yorumlanmasıdır. Bu durum, Alevi müziğinde hem sürekliliğin hem de kültürel hafızanın korunmasına katkı sunar. Alevi inanç dünyasını yansıtan benzer sözler, Türkiye'nin dört bir yanındaki farklı Alevi toplulukları tarafından, bölgesel ezgi ve çalgı farklarına rağmen ortak bir duygudaşlık ve inanç birliğiyle paylaşılır. Bu yönüyle ortak sözler, topluluklar arasında müzikal anlamda bir tür köprü işlevi görerek, sözlü kültürde birliği ve dayanışmayı pekiştirir (Erol, 2007: 304). Aynı zamanda bu sözler, Alevi öğretisinin temel değerlerini, tarihsel olaylarını ve kutsal şahsiyetlerini her bölgenin kendi müziksel özellikleri içinde yaşatmaya olanak tanır. Bu noktada Alevi müziğinde "birlik içinde farklılık" anlayışının temelini oluşturan en önemli etkenin, yöresel müzik unsurları olduğu söylenebilir. Örneğin, Ege ve Akdeniz bölgelerinde yaşayan Tahtacı Aleviler, inanç birliğini ve topluluk kimliğini güçlendirmek amacıyla aynı sözleri kullanırken; bu sözler, farklı çalgılar, özgün ritmik kalıplar ve yerel ezgi yapılarıyla yeniden şekillenir. Öte yandan, Orta ve Doğu Anadolu'daki Alevi toplulukları ise aynı içerikleri kendilerine özgü müzik anlayışıyla yorumlayarak farklı bir ses ve duygu dünyası oluştururlar. Böylece aynı sözler farklı melodilerle dile getirilirken, bir yandan ortak bir inanç çerçevesi korunur, diğer yandan ise kültürel çeşitliliğe alan tanınır. Bu durum, Alevi müziğinin sadece inançsal bir aktarım aracı olmadığını, aynı zamanda bölgesel kimliklerin, tarihsel birikimlerin ve yerel estetik anlayışların da yansıtıldığı zengin bir kültürel platform olduğunu gösterir. Bu çok katmanlı yapı sayesinde Alevi müziği hem geçmişle bağ kurar hem de her kuşakta yeniden üretilerek güncel kalmayı başarmaktadır.

> *"Deyişlerde 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 zamanlı ölçüler çoğunlukla kullanılmaktadır* (Duygulu 1997:27). *Sözler ister ezgilenmiş olarak gelecek kuşaklara aktarılsın, isterse başka bir ozan tarafından yeniden ezgilendirilsin sözün sahibi, yani mahlası değişmez* (Erol 2009a:121). *Bu mahlasın adının geçtiği yerde cemdekiler sağ ellerini önce dudaklarına sonra kalplerinin üstüne götürmeleri, ozana saygılarının bir ifadesidir".*

Alevi inanç sisteminde en güçlü simgesel öğelerden biri bağlamadır. Dede Korkut hikâyelerinde "kopuz" olarak geçen bu çalgı, Alevi kimliğinin ve inanç dünyasının önemli bir temsilcisidir.

Sadece bir müzik aleti değil, aynı zamanda kutsal değerlerle özdeşleştirilmiş bir ibadet aracıdır. Bağlamanın fiziksel yapısı da bu kutsallığı simgeler: Gövdesi Hz. Ali'yi, sapı Zülfikar'ı, on iki teli ya da perdesi On İki İmam'ı ve en kalın teli olan bam teli Hz. Muhammed'i sembolize eder (Erol, 2007: 303). Bu nedenle bağlama, eğlence için değil ibadet için çalınır; bu da onun "Telli Kur'an" olarak anılmasına neden olmuştur (Zelyut, 2009: 229). Cem ritüellerinde bağlamanın bu kutsal rolü açıkça görülür. Zakir, ibadete başlamadan önce dede karşısında dara durur, gülbank okunur, ardından bağlama üç kez öpülerek saygıyla çalınmaya başlanır. Cem sonunda ise zakir ve bir semahçı, bağlamayla birlikte yeniden dara durarak ayini tamamlarlar. Bu sembolik eylemler bağlamanın Alevi inancındaki ruhsal ve kültürel önemini pekiştirir. Bağlama, zakir için yalnızca bir çalgı değil, duygusal bir bağ kurduğu bir dost gibidir. Kimi zaman turnaya, kimi zaman bir bebeğe benzetilerek sevgiyle kucaklanır, dizlerde sallanır. Alevi müziğinde kullanılan büyük meydan sazı ve on iki telli bağlama, On İki İmam inancıyla doğrudan ilişkilidir. Zamanla tambura, kopuz, çöğür, divan ve cura gibi farklı biçimlerde karşımıza çıkan bu çalgı, özellikle Pir Sultan Abdal'dan bu yana Alevi-Bektaşi geleneğinde merkezi bir yer edinmiştir. Bununla birlikte bölgesel farklılıklar da dikkat çeker. Örneğin Amasya çevresinde bağlamaya keman eşlik edebilir ya da tek başına kullanılabilirken, Antalya'daki Tahtacı Aleviler arasında kabak kemane (gırbız kemane) daha yaygındır (Erol, 2009a: 117). Sünni topluluklar tarafından çoğunlukla folklorik bir enstrüman olarak değerlendirilen bağlama, 1940'lardan itibaren Türk Halk Müziği topluluklarının da temel çalgısı haline gelmiştir. Ancak Alevi inancı içinde bağlama, sadece bir müzik aracı değil; kültürel hafızanın, dini inanışların ve toplumsal aidiyetin bir sembolüdür. Aynı zamanda ritüel dışı müzik üretiminde de vazgeçilmez bir yer tutar.

Nefes: Alevi İnancın Sesi

Nefesler, Alevi-Bektaşi edebiyatının en belirgin ve kendine özgü şiirsel türlerinden biri olarak, inanç sisteminin derinliklerini yansıtan güçlü anlatım biçimlerindendir. Genellikle Alevi ozanları tarafından kaleme alınan bu şiirler, tasavvufi düşünceyi yansıtan öğelerle örülüdür ve müzik eşliğinde icra edilerek cem ritüellerinde topluluğa aktarılır. Sadece edebi bir tür değil, aynı zamanda inançsal öğretilerin, tarihsel belleğin ve kültürel kimliğin kuşaktan kuşağa aktarılmasında etkili bir araçtır (Ergun, 2006: 68). Alevi nefeslerinde yer alan temalar, bu geleneğin düşünsel yapısını ve toplumsal duruşunu anlamak açısından büyük önem taşır. Nefeslerde Allah sevgisi ile birlikte, Hz. Ali ve Ehl-i Beyt'e duyulan bağlılık en yoğun biçimde hissedilir. Alevi inancına göre

Tanrı'ya ulaşmanın yolu, Hz. Ali'yi ve onun soyundan gelen On İki İmam'ı sevmekten, onların izinden yürümekten geçer. Bu yüzden birçok nefeste Hz. Ali, adaletin, ilahi hikmetin ve cesaretin timsali olarak yüceltilir. Bununla birlikte nefeslerde yalnızca inançsal motifler değil, tasavvufi felsefenin temel düşünceleri de önemli bir yer tutar. İnsan-ı Kâmil anlayışı, bireyin kendi iç yolculuğu ve evrendeki hakikate ulaşma çabası, nefeslerde sıkça işlenen düşünsel temalardandır. Bu bağlamda vahdet-i vücut yani tüm varlığın özünde bir ve aynı kaynağa ait olduğu fikri, şiirsel anlatımlarla dinleyiciye aktarılır. Alevi-Bektaşi nefesleri, Tanrı ile insan arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak, insanı ilahi varlığın bir yansıması olarak ele alır (Ocak, 2000: 72). Nefesler aynı zamanda yaşanılan çağın toplumsal koşullarına da duyarlıdır. Alevi ozanlar, sadece dini düşüncelerini değil, içinde bulundukları toplumun adaletsizliklerini, eşitsizliklerini ve baskılarını da şiirlerine yansıtmışlardır. Bu şiirler, halkın sesi olmuş, ezilenin, hor görülenin ve susturulmak istenenin sözüne dönüşmüştür. Toplumdaki yozlaşmalara, haksız yönetimlere ve ayrımcılığa karşı güçlü bir duruş sergileyen bu eserler, Alevi müziğini aynı zamanda bir direniş ve eleştiri aracına dönüştürmüştür. Pir Sultan Abdal'ın nefeslerinde bu üç katmanlı yapı- inanç, tasavvuf ve toplumsal duruş iç içe geçer. Onun çok bilinen dizeleri:

"Gelin canlar bir olalım,

İşi kolay kılalım,

Sevelim sevilelim,

Bu dünya kimseye kalmaz" (Bezirci, 1986: 249).

Bu çok yönlü yapının en özlü örneklerinden biridir. Bu nefes yalnızca bireysel bir öğüt ya da tasavvufi bir söylem değil, aynı zamanda toplumsal barış ve birlik çağrısıdır. Geçicilik vurgusu, dünyevi hırsların boşluğunu işaret ederken; sevgi ve birlik mesajı, Alevi toplumunun temel ahlaki ilkelerini ifade eder. Bugün de nefesler, Alevi toplulukları için hem ibadet ortamlarında hem de kültürel etkinliklerde ses bulmaya devam etmektedir. Deyişlerde saklı olan bu derin anlamlar, müzik aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşmakta hem geçmişin ruhunu yaşatmakta hem de bugünün sorunlarına yanıt verebilecek evrensel değerleri hatırlatmaktadır. Bu nedenle nefesler, sadece birer şiir ya da müzik formu değil; bir kültürün, bir inancın ve bir hafızanın sesi olarak yaşamakta ve yaşatılmaktadır.

SONUÇLAR

Alevilikte müzik, tarihsel, kültürel ve inançsal boyutlarıyla yalnızca bir sanat formu değil; aynı zamanda bir yaşam biçimi, bir öğretim yöntemi ve toplumsal belleği koruyan güçlü bir araçtır. Nefesler ve semahlar, Alevi inanç sisteminin merkezinde yer alan iki temel müzikal formdur. Bu formlar, hem bireyin Tanrı ile olan içsel bağını güçlendiren birer ibadet aracı hem de topluluğun ortak değerlerini ve inançlarını yeniden üreten bir ritüel bütünlüğüdür. Sözlü kültür geleneği içinde yer alan bu ezgiler, sadece duyulan değil; yaşanan, hissedilen ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir inanç biçiminin sesli ifadesidir. Nefesler aracılığıyla Alevi ozanları, inançlarının özünü, tarihsel mücadelelerini, kutsal şahsiyetlere olan bağlılıklarını dile getirirken, aynı zamanda didaktik bir rol de üstlenirler. Bu yönüyle nefesler hem öğretici hem de ruhani bir deneyim sunar. Semahlar ise bedensel hareketlerle müziğin ve ibadetin birleştiği bir ritüel olarak, bireyin maneviyatla bütünleştiği, toplulukla ortak bir ahenk içinde hareket ettiği özel bir ifadedir. Bu nedenle semah, yalnızca bir dans değil, bir inanç eylemidir. Alevi toplulukları, tarih boyunca çeşitli dönemlerde devlet baskısı, dışlanma ve mezhepsel ayrımcılık gibi pek çok zorlukla karşı karşıya kalmıştır. Bu koşullar altında müzik, Aleviler için bir sığınak, bir anlatım ve direnç biçimi olmuştur. Kimliklerini korumanın, inançlarını yaşatmanın ve kendilerini ifade etmenin en etkili yollarından biri olan müzik, adeta bir toplumsal hafıza görevi üstlenmiştir. Alevi müziği, bu anlamda hem kültürel direnişin hem de inançsal sürekliliğin taşıyıcısı olmuştur. Bugün ise Alevi müziği, yalnızca cem evlerinde ya da ritüel ortamlarında değil, akademik platformlarda, kültürel etkinliklerde, belgesellerde, sahne sanatlarında ve medya aracılığıyla geniş bir dolaşım alanı bulmaktadır. Bu yaygınlaşma, bir yandan Alevi kültürünün görünürlüğünü artırmakta; diğer yandan bu inanç sistemine dair daha derinlikli çalışmaların yapılmasına olanak tanımaktadır. Akademik alanda yapılan çalışmalar, Alevi müziğini salt bir halk müziği formu olarak değil, aynı zamanda bir inanç sistemiyle bütünleşmiş, kendi içinde kodları, kuralları ve ritüelleri olan özgün bir yapı olarak ele almaktadır. Nefesler ve semahlar bu bağlamda yalnızca estetik birer müziksel ifade değil, aynı zamanda Alevi toplumunun tarihsel hafızasını taşıyan, toplumsal değerlerini yansıtan ve kimliğini kuran sembollerdir. Her bir deyiş ya da semah, yalnızca bir ezgi değil; inançla örülmüş bir yaşam pratiğinin sesli ve bedensel ifadesidir. Bu anlamda Alevi müziği; kutsal, toplumsal ve bireysel olanın iç içe geçtiği çok katmanlı bir anlam evreni sunar. Özellikle günümüz genç Alevi kuşakları için müzik hem aidiyet hissini güçlendiren hem kimlik bilincini pekiştiren bir araç olarak önemini korumaktadır. Dijitalleşen dünyada Alevi müziğinin sosyal medya, dijital

arşivler ve müzik platformları aracılığıyla daha görünür hale gelmesi, geleneksel öğelerin çağdaş formlarla yeniden üretimini de beraberinde getirmiştir. Bu da müziğin sadece bir aktarım aracı değil, aynı zamanda dönüşümün ve yeniden inşanın da merkezi bir unsuru olduğunu göstermektedir. Alevi müziği, yalnızca ibadetin estetik bir biçimi değil; aynı zamanda kültürel devamlılığı sağlayan, toplumsal dayanışmayı güçlendiren ve inançsal öğeleri canlı tutan temel bir ifade biçimidir. Nefesler ve semahlar, Aleviliğin hem geçmişle hem de gelecekle kurduğu ilişkiyi yansıtan sembolik kodlardır. Dolayısıyla bu müziksel yapılar, sadece dinî anlamda değil; sosyolojik, antropolojik ve kültürel açılardan da ele alınması gereken çok boyutlu yapılar olarak değerlendirilmeli; korunmalı, belgelenmeli ve yaşatılmalıdır.

KAYNAKLAR

Amos, D. B. (1971). Toward a definition of folklore in context. *Journal of American Folklore,* 84 (331), 3-15.

Ayaz, N. Ve Sultanova, A. (2013). "Mevlevilik ve Bektaşılığın Simgesi Olan Ayin ve Ayin Müziğinin Karşılıklı Tahlili". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2 (7), 119-134.

Baharlu, İ. (2020). "Tasavvuf Klasikleri Eşliğinde Safevîler Öncesinde Sema (Semah)". *Journal Of Alevism-Bektashism Studies,* (22), 179-198.

Bauman, R. (1975). Verbal art as performance- The keying of perfomance. American Anthropologist New Series, 77(2), 290-311.

Bezirci, Asım. (1986). Pir Sultan: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Bütün Şiirleri. İstanbul: Say Yayınları.

Demir, E. ve Demir, S. (2022). "Günümüz Eskişehir Cemlerinde İcra Edilen Semahların Tespiti, Müzikal Analizi ve Bu Semahların Müzik-Dans Bağlamında Geçirdiği Değişimler". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (126), 220-234.

Duygulu, M. (1997). *Alevi-Bektaşi Müziğinde Deyişler*. İstanbul: Sistem Ofset.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Erol, A. (2009a). *Müzik Üzerine Düşünmek*. Birinci Baskı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2007). "Alevi-Bektaşi Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek", 2. Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni, Cilt:2, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, 301-320.

Güllü, U. (2022). *Trt Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Semâh Formundaki Türkülerin Makamsal Geçki ve Ritmik Kalıplar Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.

Kara, H. (1999). *Alevi İnanışları ve Ritüelleri*. Ankara: Akademi Yayınları.

Mustan Dönmez, B. (2010). "Alevi Cem Ritüelinde Canlandırılan Kırklar Söylencesinin 'Şiir-Müzik-Dans' İle İlişkisi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3(14), 191-199.

Ocak, A.Y. (2007). *Alevi ve Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, Altıncı Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları. (1982, 2014)

Ong, Walter. J. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). Dördüncü Baskı, İstanbul: Metis Yayınları. (1982, 2007)

Özavcı, K. (2024). "Ekrem Çelebi'nin "Sarı Yazma" Eserinde İcra Tekniğinin İncelenmesi". *Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi* (17), 2.

Özmen, H. (2011). *Alevilikte İnanç, İbadet ve Müzik*. İzmir: Cem Yayınları.

Öztürk, G. (2006). *Ege Bölgesi Semahları ile Doğu Anadolu Semahlarının Söz ve Ezgi Yapıları Bakımından Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Öztürk, M. (2015). *Alevilik ve Semah: Müzikal ve Manevi Bir İbadet*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Parlak, E. P. (2010). *Alevi-Bektaşi Müzik Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yaman, A. (2002). *Alevilikte Cem ve Semah*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Yöre, S. (2011). "Alevi Bektaşi Kültürünün Müziksel Kodları". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* (60), 219-244.

Web Kaynakları

(Erişim adresi: https://kulturbilinci.org/tr-tr/seminerler/kirklar-meclisinde-cem-olan-canlar), (Erişim tarihi: 25.04.2025).

(Erişim adresi: https://www.kktcakm.com/kirklar-cemi/), (Erişim tarihi: 25.04.2025).

(Erişim adresi: https://depositphotos.com/photo/dancing-cranes-ritual-marriage-dance-cranes-red-crowned-crane-scientific-387697596.html), (Erişim tarihi: 25.04.2025).

(Erişim adresi: https://sehrimantalya.com/abdal-musa-da-gorkemli-anma/17939/), (Erişim tarihi: 25.04.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Alevism is a belief system and cultural heritage deeply rooted in Anatolia, shaped over centuries and sustained primarily through oral tradition. In this transmission process, one of the most crucial tools has been music. Within Alevism, music is not merely an aesthetic element but serves as a sacred, didactic, and unifying medium. Musical rituals, which occupy a central role in cem ceremonies, contribute significantly to both individual spirituality and the collective construction of identity. Among the primary musical forms in Alevi religious life are *nefes* (devotional hymns) and *semah* (ritual dances). *Nefes* are poetic texts composed by Alevi troubadours (ozans) reflecting spiritual values, moral principles, and Sufi teachings. Written in simple and accessible language, these works are performed with the accompaniment of the *bağlama* and address themes such as love for Hz. Ali, devotion to the Ahl al-Bayt, the ideal of the "Perfect Human" (İnsan-ı Kâmil), and critiques of social injustice. In this sense, *nefes* function as both religious hymns and oral records of Alevi history and belief. *Semah*, performed during the recitation of *nefes*, is a ritual movement imbued with sacred significance. In the Alevi-Bektashi tradition, it symbolizes participation in the cosmic cycle and unity with the divine. This ritual dance, in which men and women participate equally, reflects the spiritual harmony and communal ethos of Alevism. Each movement within the dance expresses divine love and the pursuit of universal truth. However, over time, *semah* has sometimes been reduced to a folkloric display, stripped of its sacred dimension. In colloquial settings, the ritual is occasionally referred to as being "played" rather than "performed," which reveals a linguistic and cultural transformation that may erode its spiritual meaning. In the Alevi context, *semah* is not a game but a ritual act, thus the correct usage is to "turn semah," not to "play" it. Another integral element in the transmission of Alevi belief is the *bağlama*, a long-necked lute that is not only a musical instrument but also a symbol of sacred values. Each part of the *bağlama* has symbolic meaning: its body represents Ali, its neck the Zulfiqar sword, and its strings the Twelve Imams. For this reason, it is often called the "Telli Kur'an" (Stringed Qur'an). During cem ceremonies, the ritual use of the *bağlama* includes kissing the instrument three times before playing, reflecting reverence and sanctity. The *bağlama* is more than a tool for music-making; it embodies emotional and spiritual connection, reinforcing Alevi identity and devotion. The oral culture in Alevism plays a pivotal role in the intergenerational transmission of belief systems.

Based on apprenticeship and direct transmission, this culture promotes learning by listening, memorizing, and reinterpreting traditional forms. As Walter J. Ong points out, oral cultures rely on formulaic expressions and the creative recomposition of existing knowledge. In the Alevi tradition, this oral dynamic manifests through the ritual and musical expressions of *nefes* and *semah*. These forms are not static; they are dynamically reshaped across different regions. For instance, Turnalar Semahı symbolizes grace and the cycle of life, while Abdal Musa Semahı is characterized by faster, more vigorous movements. Kırklar Semahı carries a mythological narrative reflecting the teachings of the legendary "Council of the Forty." Throughout history, Alevi music has also served as a mode of resistance and expression, especially during periods of state oppression and sectarian discrimination. Music has become a sanctuary—a means of protecting and articulating identity and belief. Today, Alevi musical forms have moved beyond the cem houses into broader cultural, academic, and digital spheres. Their increasing visibility supports deeper engagement with Alevism, not just as a belief system but as a vibrant and resilient cultural tradition. *Nefes* articulate a layered narrative comprising spirituality, Sufi philosophy, and sociopolitical critique. *Semah*, as a ritual of bodily movement aligned with musical rhythm, embodies spiritual transformation and communal coherence. Ultimately, music in Alevism is not only an artistic expression but also a multi-layered medium that sustains cultural continuity, strengthens communal bonds, and reinforces spiritual teachings. *Nefes* and *semah* are not merely musical forms—they are symbolic vessels of Alevi history, collective memory, and identity. Music, as both a sacred and cultural practice, preserves the essence of Alevi spirituality and adapts it to contemporary contexts. Especially for younger Alevi generations, music remains a powerful tool for cultivating a sense of belonging and reinforcing cultural consciousness. The presence of Alevi music on digital platforms facilitates the ongoing renewal and reinterpretation of tradition, showing that music is not only a vehicle for transmission but also a central axis for cultural transformation and regeneration. Therefore, Alevi music should be approached not only as a religious art form but as an indispensable repository of belief, memory, and identity—deserving of preservation, documentation, and scholarly attention. In the face of changing socio-cultural dynamics, Alevi music has remained true to its essence while also being open to innovative interpretations, thus establishing a strong bridge between tradition and modernity. In this way, Alevi music functions as a cultural memory that carries the voice of the past into the present and inspires the future.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 15.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1676313
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

MODERN OZANLIK ANLAYIŞININ YENİDEN İNŞASINDA UĞUR IŞILAK'IN KONUMU: ESERLERİNE YÖNELİK MÜZİKAL VE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME

ÖZAVCI, Kemal[1]

ÖZ

Ozanlık geleneği, tarihsel süreç boyunca toplumsal hafızayı, kültürel değerleri ve kolektif duyarlılıkları soyut alandan somut ifade düzlemine taşıyan estetik bir aktarım aracı olarak konumlanmıştır. Bu bağlamda ozanlık/âşıklık geleneği, yalnızca bireysel temsilleri değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal olguların sözlü kültür aracılığıyla dolaşıma sokulmasını sağlayan kültürel bir praksis işlevi görmüştür. Ancak modernite, dijital kültür ve popüler müzik endüstrisinin etkisiyle bu gelenek biçim ve işlev düzeyinde bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümün çağdaş yansımalarından biri olan Uğur Işılak, geleneksel halk müziği kodlarını modern prodüksiyon teknikleri, elektronik enstrümantasyon ve çok sesli düzenlemelerle harmanlayarak çağdaş bir müzikal söylem inşa etmektedir. Tematik düzlemde aşk, tarih, vatan ve toplumsal sorumluluk gibi klasik izleklere sadık kalırken, estetik olarak çağdaş müzik anlayışlarıyla bütünleşerek post-tradisyonel bir ozan kimliği sergilemektedir.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, kemalozavci@ardahan.edu.tr, 0000-0003-2478-5853

Bu çalışma, Uğur Işılak örneğinden hareketle ozanlık geleneğinin günümüz müzik sahnesindeki dönüşümünü, gelenek-modernite ekseninde yeniden üretim, temsil ve süreklilik bağlamlarında çözümlemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Uğur Işılak, ozanlık geleneği, âşıklık geleneği, Türk halk müziği, çağdaş ozanlık.

UĞUR IŞILAK'S POSITION IN THE RECONSTRUCTION OF MODERN MINSTRELSY: A MUSICAL AND CONCEPTUAL EVALUATION OF HIS WORKS

ABSTRACT

Throughout history, the tradition of minstrelsy has served as an aesthetic medium that conveys social memory, cultural values, and collective sensitivities from the abstract realm into a concrete expressive plane. In this context, the minstrel/ashik tradition has functioned not only as a form of individual representation but also as a cultural praxis that circulates historical and social phenomena through oral culture. However, this tradition has undergone significant transformations in terms of both form and function under the influence of modernity, digital culture, and the popular music industry. One contemporary reflection of this transformation is Uğur Işılak, who constructs a modern musical discourse by blending traditional folk music codes with modern production techniques, electronic instrumentation, and polyphonic arrangements. While remaining faithful to classical themes such as love, history, Patriotic sentiment and social responsibility, he embodies a post-traditional minstrel identity by integrating contemporary musical aesthetics.

This study aims to analyze the transformation of the minstrelsy tradition in today's music scene through the example of Uğur Işılak, within the framework of reproduction, representation, and continuity along the axis of tradition and modernity.

Keywords: Uğur Işılak, bard tradition, minstrel tradition, Turkish folk music, contemporary bardism.

GİRİŞ

Günümüzde halk müziği ve onun temel bileşenlerinden biri olan ozanlık geleneği, modernleşme süreçleri, dijital kültürün yaygınlaşması ve popüler müzik paradigmalarının etkisiyle biçimsel ve

işlevsel düzeyde derin bir dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, halk müziğinin yalnızca geleneksel biçimlerde temsil edilmesini değil, aynı zamanda çağdaş bestecilik teknikleri, karma müzikal yapılar ve farklı estetik anlayışlar doğrultusunda yeniden üretilmesini mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, günümüz icracılarından Uğur Işılak gibi sanatçılar, geleneksel ozanlık nosyonunu modern müzikal duyarlılıklarla harmanlayan ve böylece çağdaş ozan kimliğine yeni bir yorum kazandıran figürler arasında değerlendirilebilir. Uğur Işılak gerek besteciliği gerekse şiirsel üretimiyle, geleneksel Türk halk müziği ile çağdaş müzikal yaklaşımlar arasında estetik bir köprü inşa eden önemli bir sanatçı profili çizmektedir. Sanatsal üretiminde halk müziğinin yerleşik formlarını, ezgi kalıplarını ve kültürel motiflerini modern armonik yapı ve düzenlemelerle yeniden yorumlayarak hem geleneksel mirası görünür kılmakta hem de bu mirası çağdaş dinleyiciyle yeniden ilişkilendirmektedir. İçerik zemininde aşk, vatan sevgisi, tarihî bilinç ve toplumsal meseleler gibi temaları işleyen Işılak, sözlerinde yüksek bir retorik güce yaslanarak şiirsel ve politik bir duyarlılık sergiler. Bu yaklaşımıyla sanatçı, yalnızca estetik değil aynı zamanda ideolojik ve kültürel temsil düzleminde de bir pozisyon alarak geleneksel anlatı kodlarını çağdaş sosyo-kültürel bağlamda yeniden üretmektedir.

Bu çalışmada, Türk halk müziğinde ozanlık geleneğinin dönüşümü, Uğur Işılak'ın müzikal anlayışı üzerinden ele alınacaktır. Öncelikle geleneksel ozanlık ve âşıklık kavramı incelenecek, ardından bu geleneğin modern halk müziği içerisinde nasıl bir değişim geçirdiği tartışılacaktır. Son olarak, Uğur Işılak'ın müzikal tarzı, besteciliği, şiirsel anlatımı ve halk müziğindeki yeri detaylı bir şekilde analiz edilerek, çağdaş ozanlık kavramı bağlamında değerlendirme yapılacaktır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Uğur Işılak'ın halk müziğine getirdiği yenilikleri ortaya koymak ve geleneksel ozanlık anlayışının günümüzde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini anlamaktır.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, Türk halk müziği içinde köklü bir geçmişe sahip olan ozanlık geleneğinin, çağdaş müzik üretimi bağlamında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemektir. Özellikle Uğur Işılak'ın müzikal dili ve tematik yaklaşımı üzerinden, geleneksel ozanlık anlayışının modern dönemdeki yeri değerlendirilmektedir. Çalışma, halk müziğinin modern müzikle etkileşimini analiz ederek, gelenek-yenilik ekseninde şekillenen yeni ozanlık tipolojisini ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca, çağdaş sanatçıların kültürel mirasa katkıları ve halk müziğinin geleceğine dair öngörüler geliştirmek de araştırmanın temel amaçları arasındadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, ozanlık geleneğinin dönüşümünü Uğur Işılak özelinde ele almakta ve bu bağlamda ozanlık anlayışının nasıl yeniden inşa edildiğini incelemektedir. Ancak çalışma, yalnızca Uğur Işılak'ın müzikal ve tematik anlayışı çerçevesinde şekillenmektedir. Diğer çağdaş ozanların müzikal kimlikleriyle geniş kapsamlı bir karşılaştırma içermemektedir. Çalışmada Uğur Işılak'ın kendi eserlerinden 10 eserin giriş bölümleri notaya alınarak eserde kullanılan müzikal yapı analiz edilmiştir.

Tarihsel Süreç İçerisinde Ozanlık Geleneği

Türk sözlü kültürünün en eski ve en önemli bileşenlerinden biri olan ozanlık geleneği, tarihsel süreç içerisinde toplumsal belleğin taşıyıcısı, kültürel aktarımın temel unsuru ve sanatsal üretimin başat figürü olmuştur. Geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren bu gelenek, tarihsel süreç içerisindeki değişimlere rağmen özünde sözlü edebiyatın devamlılığını sağlamış, halkın duygu, düşünce ve toplumsal reflekslerini yansıtan bir anlatı formu olarak varlığını muhafaza etmiştir. Nitekim, erken dönemlerden itibaren kültürel hafızada önemli bir yer edinen ozanlık kavramı, yalnızca sanatsal bir kimliğin ötesinde, tarihsel, sosyolojik ve ritüel boyutlarıyla da derinlemesine anlamlar barındırmaktadır. Kavram, köken bilimsel açıdan incelendiğinde, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu görülür. Bu çok katmanlılık, sadece dilsel evrimle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda inanç sistemleri, toplumsal roller ve kültürel aktarım biçimleriyle de şekillenmektedir. Ozanlığın ilk izleri, Orta Asya'daki eski Türk topluluklarının dünya görüşü ve yaşam pratikleri içerisinde, özellikle şamanik kültür çevresinde ortaya çıkmıştır.

Assmann, *Kültürel Bellek* adlı çalışmasında, Afrika toplumlarında yazının henüz gelişmediği dönemlerde tarihsel hafızanın korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılması görevlerinin, "griot" adı verilen ve doğaçlama müzik icrası gerçekleştiren müzisyenler aracılığıyla sürdürüldüğünü ifade etmektedir. Bu karakterler, yalnızca müzikle değil, sözlü anlatım, performans ve dramatik ögeleri de içeren çok yönlü sahne pratikleriyle kültürel belleğin taşıyıcısı konumundadır. Nitekim sözlü kültür ortamlarında benzer işlevleri yerine getiren taşıyıcılara, şaman, Kelt geleneğinde *bard* (ozan) adı verilmektedir. Bu durum, kolektif hafızanın sözlü aktarımı bağlamında farklı coğrafyalarda benzer temsilci kişilerin ortaya çıktığını göstermektedir (Assmann, 2022: 62). Şayhan (2020) çalışmasında Korzybski'nin "time binders" (zaman kurucular) kavramından hareketle, anlatıcıların geçmişi tüm boyutlarıyla içselleştiren, ataların sesinden beslenen ve bu sesi

insanî bir forma dönüştürerek yeniden yorumlayan figürler olarak konumlandığını belirtmektedir (s. 1317-1318). Nitekim tanımda bahsedilen unsurlar özellikle ozanlık geleneğinde görülen ve geçmişin değerlerini şimdi'ye taşıyıp geleceğe aktarma işlevini üstlenen ozan tipolojisiyle örtüşmektedir. Bu bağlamda ozan, sadece söz söyleyen ya da saz çalan bir sanatçı değil aynı zamanda topluluğun geçmişle olan bağını kuran, kolektif hafızayı canlı tutan, bu hafızanın aktarımını sağlayan, doğayla ve kutsalla iletişim kurabilen çok yönlü bir figür olarak belirir.

Köprülü'nün aktardığına göre, "ozan" terimi, tarihsel süreç içerisinde orta Asya toplulukları arasında en eski şair, anlatıcı ve söz ustalarını tanımlamak üzere kullanılan köklü bir unvandır. Ancak bu figür, yalnızca Oğuzlar arasında değil, farklı Türk boyları ve komşu kültür çevrelerinde de benzer işlevleri üstlenen kişiler aracılığıyla varlık göstermiş; her bir kültürel ortamda farklı adlandırmalarla anılmıştır. Nitekim Tonguzlar bu kişilere "Şaman", Moğollar ve Buryatlar "Bo" veya "Bugue", Yakutlar "Oyun", Altay Türkleri ise "Kam" adını vermiştir. Benzer biçimde, Samoyed topluluklarında bu figür "Tadibei", Finovlar ise "Tietoejoe" (Bakıcı) olarak adlandırılmıştır. Kırgızlar, söz konusu figürü "Baksı" ya da "Bakşı" şeklinde isimlendirirken, Oğuzlar ise hem şiirsel söyleyiş kabiliyetine hem de ritüel yönüyle büyüsel bir otoriteye sahip bu kişileri "Ozan" olarak tanımlamışlardır (Köprülü, 1999: 57). Tarihin erken dönemlerinde farklı adlarla anılan bu figürler; sihirbazlık, kahinlik, müzisyenlik, rakkaslık, bilim adamlığı, din adamlığı, tabiplik ve anlatıcılık gibi çok yönlü nitelikleri aynı bünyede toplayan, toplumsal yapıda hem kutsal hem de sanatsal bir otoriteye sahip kişilerdi. Bulundukları coğrafya ve dönemin kültürel dinamiklerine göre bu kişilere atfedilen roller, giyimleri, kullandıkları müzik aletleri ve gerçekleştirdikleri ritüeller zamanla biçimsel ve işlevsel dönüşümler geçirmiştir. Ancak onların asli görevleri arasında yer alan semavi varlıklara kurban sunma, kötü ruhları defetme, ölülerin ruhlarını yer altına ya da göğe gönderme, hastalık ve ölüm gibi kötücül güçlere karşı toplumu koruma, sığır, şölen, yoğ gibi törenlerde ezbere destan söyleme, hastaları iyileştirme ve ölülerin hatırasını yaşatma gibi ritüel merkezli eylemler, uzun süre boyunca sözlü kültür içerisinde muhafaza edilmiştir. Bu işlevler, çeşitli ayinler etrafında icra edilmekteydi ve bu ayinlerin bir kısmı zamanla unutulmuş veya biçim değişikliğine uğramış olsa da Kırgızlar, Altay Türkleri ve Kazaklar gibi bazı topluluklarda izleri hâlâ yaşamaktadır. Ayin esnasında Şaman ya da Baksı/Bahşı adı verilen bu kişiler, trans hâline girerek hem şiirsel söyleyişe dayalı metinler seslendirir hem de bu metinleri kendilerine özgü müzik aletleriyle icra ederlerdi. Beste ile sözün birleştiği, mistik bir anlam yüklenen bu performanslar, aynı zamanda Türk şiirinin en eski ve ritüel

kökenli biçimlerini teşkil ederken halk edebiyatının da ilk örneklerini oluşturmaktadır. (Köprülü, 1999: 57-58; Güzel ve Torun, 2003: 37). Ayrıca İnan ve Köprülü'nün aktardığı diğer bilgilere göre ise, "Şaman" kelimesi etimolojik olarak "Şemen" kökünden türemiş ve tarihsel süreçte özellikle Buda rahiplerini tanımlamak amacıyla kullanılan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Kırgızlar arasında yaygın şekilde kullanılan "Bakşı/Baksı" kelimesinin de yine "Şaman" köküyle ilişkili olduğu; Budist Moğollar arasında ise bu kelimenin "öğretmen" veya "mürşit" anlamlarında kullanıldığı belirtilmektedir. Öte yandan, Türkmenler arasında "saz şairi" anlamında kullanılan "Bağşı" kelimesi, eski Çağatay Türkçesinde "kâtip" gibi anlamlara da gelmektedir. İnan, bu örneklerden yola çıkarak, şaman figürüne Türk kültüründe "kam" denildiğini, ancak "şaman" ve "bakşı" terimlerinin köken itibarıyla yabancı menşeli olduklarını ifade etmektedir (İnan, 1986: 75; İslam Ansiklopedisi, 1991: 520-521). Bu bağlamda söz konusu figürler, yalnızca bir sanat ya da inanç ögesi değil, aynı zamanda toplumun kolektif bilinç yapısını şekillendiren kadim kültürel aracı olarak değerlendirilmektedir. Genel olarak bakıldığında bu adlandırma çeşitliliği, ortaya çıkan sözlü anlatı kültürünün, işlev ve nitelik bakımından büyük ölçüde benzer özellikler taşıdığını ortaya koymaktadır. Her ne kadar farklı adlarla anılsalar da bu figürlerin tamamı; şiir, müzik, ritüel ve şifa gibi alanlarda toplumsal belleğin taşıyıcısı olmuş; kutsal olanla dünyevi olan arasında bir köprü işlevi görmüşlerdir.

İslamiyet Sonrası Dönüşüm

Türk toplumunun edebiyat ve müzik alanındaki en köklü geleneklerinden biri olan Ozanlık kültürünün, İslamiyet'in kabulüyle ve yaygınlaşmasıyla birlikte sadece biçimsel düzlemde değil aynı zamanda içerik ve anlamsal düzlem bakımından da derin bir dönüşüm sürecine girmiştir. Nitekim ortaya çıkan bu değişim yüzeysel olarak sadece isim farklılığı gibi görünse de temelinde köklü bir inanç sisteminin değerler evreninin ve kültürel kimliğin yeniden inşa edilmesine yönelik çok katmanlı bir dönüşümün göstergesidir.

Eski Oğuz kabileleri arasında İslamiyet'in kabulünden önce ve sonra görülen ozan tipi, zamanla çeşitli toplumsal ve kültürel etkenlerin etkisiyle dönüşüme uğramış ve bu dönüşüm süreciyle birlikte, özellikle XVI. yüzyıldan itibaren "ozan" tabirinin yerini giderek "âşık" kelimesi almaya başlamıştır. Bu değişimde, başta tekke edebiyatının etkisi olmak üzere tasavvufî anlayışın belirleyici olduğu görülmektedir. Zira XIII. yüzyıldan itibaren mutasavvıf şairler, ilham kaynaklarının kutsal ve ilahi niteliğini vurgulamak amacıyla kendilerini "âşık" olarak tanımlamış,

dünyevi tutkuları konu edinen şairlerle aynı düzlemde kalmayı reddetmişlerdir. Bu anlayışa paralel olarak, şiirlerine de "şiir" yerine "ilahi" ya da "nefes" gibi dini içerikli isimler vermişlerdir. XVI. ve XVII. yüzyıllarda kültürel ve entelektüel seviyenin yükselmesiyle birlikte, büyük şehirlerde yetişen saz şairleri de artık köy ve aşiret çevrelerinin "ozan" adlandırmasını benimsememiş; bunun yerine, tekkelerde yaygın olarak kullanılan "âşık" unvanını tercih etmişlerdir. Böylece, hem dünyevi hem de manevi alanlarda daha kapsayıcı bir kimlik sunan âşıklık, bu dönemde saz şairliğinin yeni ifadesi olarak benimsenmiştir (Köprülü, 2004: 40-43). Böylece eski dönemin mitolojik ve büyüsel yönleri ağır basan ozan kimliği, İslami terminolojiyle yeniden anlamlandırılarak hem dinî hem de dünyevî değerleri yansıtan yeni bir anlatı tipine dönüşmüştür.

Ozanlığın Sosyo-Kültürel Ayrışması ve Âşık Tipinin Oluşması

Ozanlık geleneği, İslamiyet'in kabulüyle birlikte bir kırılma yaşamış olsa da tamamen ortadan kalkmamış; aksine, yeni dinî yapı ve toplumsal düzen içinde dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Fakat bu süreçte ozanın geleneksel olarak üstlendiği şairlik, hekimlik, büyücülük, falcılık, müzisyenlik gibi çok yönlü roller, toplumdaki iş bölümünün gelişmesine paralel olarak farklı uzmanlık alanlarına ayrılmıştır. Artık hastaları tabipler tedavi ederken, müzik icrası musikişinaslara; şiir ve edebiyat ise medrese eğitiminden geçmiş, Arapça ve Farsçaya hâkim entelektüellerin sorumluluğuna geçmiştir. Öte yandan, İslam öncesi döneme ait ozanların anlatıları, menkıbeleşmiş biçimleriyle tasavvuf edebiyatının bünyesine dâhil edilmiş; birçok halk anlatısı zamanla mutasavvıf kişiliklere isnat edilerek yeni bir inanç zeminine oturtulmuştur. Buna rağmen ozanlar, halk arasında müslüman kimliğe sahip halk şairleri olarak yaşamaya devam etmişlerdir. Anadolu'da XV. yüzyıla kadar bu figürlere rastlanmakta; ancak bu yüzyıldan itibaren, özellikle tekke kültürünün etkisiyle şekillenen "âşık" tipi, ozanlık geleneğinin yerini almaya başlamıştır. Böylece ozanlık, doğrudan yok olmamış; fakat içerik, rol ve terminoloji bakımından derin bir dönüşüme uğrayarak âşıklık çatısı altında yeniden şekillenmiştir (Köprülü, 1976: 243). Nitekim bu dönüşüm, geleneksel kültürel yapının yeni dinî ve toplumsal koşullara tamamen teslim olmadığını, aksine bu yeni yapıya uyum sağlayarak varlığını farklı biçim ve işlevlerle sürdürdüğünü göstermektedir. Ozanlık geleneği, sahip olduğu çok yönlü mirası kaybetmeden, onu dönemin değerler sistemiyle yeniden yorumlayarak âşıklık çatısı altında yeni bir kimlik kazanmıştır. Bu durum, halk kültürünün sadece aktarılan değil, aynı zamanda yeniden

şekillendirilen ve içinde bulunulan çağın ruhuna göre yeniden üretilen dinamik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Gelenekten Güncele: Ozanlığın Yeniden Konumlanışı

"Zaman sana uymaz boşa çalışma,
Gel gardaş zamana uymasını bil…"
Neşet ERTAŞ

Geleneğin en önemli taşıyıcılarından olan ozanlık geleneği, yüzyıllar boyunca geleneksel yapısıyla modern çağın toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümleri karşısında kendi varoluşsal zeminini yeniden inşa etmek durumunda kalmıştır ki bu süreçte ozanlık, yalnızca bir müzikal ifade biçimi değil, aynı zamanda bir kültürel direniş ve -çağa- uyum aracı olarak da işlev görmeye başlamıştır. Teknolojinin hızla geliştiği, dijital platformların yaygınlaştığı ve bireyselliğin ön plana çıktığı bu çağda, ozanlık geleneğinin hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde dönüşüm geçirdiği aşikardır. Modern ozanlar artık sadece mahalli ortamlarda değil, dijital mecralarda da varlık göstererek daha geniş bir kitleye ulaşmakta; geleneksel söylem biçimlerini çağdaş temalarla harmanlamaktadır. Nitekim yakın dönem Türk müzik/edebiyat tarihi incelendiğinde, geleneksel ozanlık geleneğinin modernleşme süreci içerisinde belirgin bir değişim ve dönüşüm evresine girdiği gözlemlenmektedir. Bu dönüşümün en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen Barış Manço, çağdaş ozanlık anlayışının öncü temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günay çalışmasında, Barış Manço'yla ilgili şu ifadelere yer vermektedir;

> "Cumhuriyetin kuruluşundan sonra bu gelenek tarihî icra töresi ve estetik anlayışıyla Cumhuriyetin değer ve kabullerini dile getiren Âşık Veysel gibi bir büyük temsilci yetiştirmiştir. XXI. yüzyıla yaklaştığımızda şu yıllarda ise aşikardan çok farklı bir çevrede yetişen, müzik çevrelerince Hafif Batı müziği sanatçısı veya pop sanatçısı olarak tanıtılan ancak kendisini bu sınıflandırmaların dışında kabul eden ve Türk bestekârı diye nitelendiren Barış Manço'nun çağın ihtiyaç, talep ve estetiğine uygun yeni bir oluşumu temsil ettiğini görüyoruz. Bu oluşum kültürdeki sürekli unsurların çağ ve medeniyet değişiminde nasıl muhafaza edildiğini göstermesi bakımından fevkâlâde ilgi çekici bir olgudur." (Günay, 1992: 3).

Cumhuriyetin modernleşme sürecinde gelenekle çağdaşlığı birleştirme hedefi, Barış Manço'nun sanatında da güçlü bir biçimde kendini göstermektedir. Manço, güftelerinde âşık edebiyatının söylem biçimlerini kullanmış; atasözleri, deyimler ve halk deyişlerini çok sesli bestelerle birleştirerek geleneksel anlatıyı çağdaş müzikle harmanlamıştır. "7'den 77'ye" programı ise, onun âşıkların gezgin anlatıcı kimliğini televizyon aracılığıyla yeniden üretme çabasını yansıtır. Bu yönüyle Manço, geçmişin değerlerini geleceğe taşıyan hem milli hem evrensel bir ozan kimliği

ortaya koymuştur (Günay, 1992: 3). Bu ozan tipi; çağın bilgi ve deneyimine, kendi kültürel mirasına ve bütün bu çizgilerin ortak bilgelik ve irfan birikimine eşzamanlı hâkimiyet gösteren bir karakteri temsil etmektedir (Yıldırım, 1999: 529). Bu çerçevede, Barış Manço'nun sanatsal kimliği yalnızca bir müzikal üretici değil, aynı zamanda Yıldırım'ın ifadesiyle "Dede Korkut'tan Ozan Barış'a" dönüşümünün en somut yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Geleneksel anlatım biçimlerini dönemin sosyokültürel şartlarına uyarlayarak yeniden üreten Manço, ozanlık geleneğini hem yaşatmış hem de dönüştürerek çağdaş bir kimliğe kavuşturmuştur. Bu bakımdan Manço, geleneksel âşıklık geleneğinin taşıdığı melodik, ritmik ve tematik unsurları, modern müziğin armonik yapıları ve güncel prodüksiyon teknikleriyle ustaca harmanlayarak, ozanlık kültürünü geleneksel kırsal bağlamından çıkarıp kentli, bireysel ve evrensel bir boyuta taşımıştır. Böylelikle sanatçı, sözlü kültürün ve toplumsal bellek aktarımının temel aracı olan ozanlık geleneğinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda işlevsel ve içeriksel dönüşümünü sağlayan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Barış Manço'nun açtığı kültürel güzergâh, günümüz ozanlarından Uğur Işılak'ta devam etmekte; Işılak, geleneksel ozanlık mirasını hem biçimsel hem de tematik boyutlarıyla yaşatırken, tıpkı Manço gibi modern müziğin ifade olanaklarını da etkin biçimde kullanarak çağdaş ozanlık kimliğini inşa etmektedir. Uğur Işılak'ın sanatsal yaklaşımı, geçmişin kültürel kodlarına derin bir bağlılıkla şekillenirken, çağın ruhunu yansıtan estetik ve teknolojik yaklaşımlarla da harmanlanmaktadır. Özellikle halk şiirinden beslenen lirizmi ve toplumsal temalara verdiği yer, onun geleneksel âşık tipolojisiyle bağını güçlü kılarken; dijital platformlardaki varlığı, sahne estetiği, çok sesli düzenlemeleri ve geniş kitlelere hitap eden yapısı ise onu modern bir ozan profiline taşımaktadır. Dolayısıyla Uğur Işılak, ozanlık geleneğini yalnızca sürdüren değil, aynı zamanda dönüştüren ve yeniden yorumlayan bir sanatçı kimliğiyle öne çıkmakta ve bu yönüyle de hem Barış Manço'nun başlattığı çağdaş ozanlık çizgisinin bir devamı hem de günümüzün sosyokültürel ortamında bu geleneğin yeniden inşasını mümkün kılan bir aktarıcı olarak değerlendirilmektedir.

Yüzyıllar boyunca Anadolu'nun sözlü kültür mirasının taşınmasında önemli bir misyon üstlenen ozanlar, tarihsel süreç içerisinde çağın getirilerine ayak uydurarak varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Geleneksel anlatıcı kimlikleri, tarihsel bağlamda bir müzik üreticisinden ziyade hem yaşadıkları toplumun hem de kendinden sonra gelecek kuşakların hafızası, sesi ve vicdanı olarak da işlevselliğini sürdürmüştür. Modern çağın getirdiği -olumlu ve olumsuz- dönüşümler, geleneği sadece biçimsel düzlemde değil, işlevsel olarak da yeniden tanımlama zorunluluğu doğurmuştur.

Bu zorunluluk, geleneğin ya yenilikle bütünleşerek varlığını sürdürmesine ya da değişen ve dönüşen dünyanın gerisinde kalarak silinmesine neden olacaktır. Nitekim tarihsel olarak bakıldığında, ozanlık/âşıklık geleneği özellikle kahvehanelerde, meydanlarda vb. sözlü kültürün canlı olarak aktarıldığı sosyal ortamlarda hayat bulduğu bilinmektedir. Fakat modern dönemde bu tür kamusal anlatı ortamlarının zayıflaması, geleneği "görünürlük ve işlevsellik" bakımından bazı sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. Ortaya çıkan sorunlar bir arayış/ı getirmiş ve bunun sonucunda "çağa uyum sağlama" olgusu, "var olma" çabasıyla paralel olarak kendini göstermiştir. Bugünün dünyasında sözlü aktarımın sürdürülebilirliği, teknolojik araçlarla desteklenmedikçe mümkün görünmemektedir. Nitekim geleneksel icra biçimleri eğer dijital platformlara, kayıt teknolojilerine ve çağdaş medya mecralarına taşınmasaydı bu köklü geleneğin ya folklorik bir öğe olarak müzelerde yerini almış ya da tamamen kaybolarak hafızalardan silinmiş olacaktı. Bu sebeple, ozanlık geleneğinin yaşatılması artık sadece sözle değil, aynı zamanda görsel ve işitsel araçlarla, yeni nesil anlatım biçimleriyle desteklenmesi var oluşsal bir kaygının somut gerçekliğidir. Korkulanın aksine gelenek ortadan kalkmamış, kendi iç dinamikleriyle dönüşerek çağın iletişim imkânlarına uyum sağlamayı başarmıştır. Bu bakımdan işlevsellik açısından yeni'nin getirilerine uyum sağlama ve kendini geleceğe aktarma endişesi ozanların en büyük sorunlarından birisi olmuştur. Çobanoğlu'nun ifadesiyle elektronik kültür ortamının yaygınlık kazanmasıyla birlikte âşık tarzı şiir ve müzik geleneği yeni bir ifade alanı bulmuş, yazılı kültürün etkisiyle sona eren destan anlatıcılığı, yerini stüdyo ortamlarında kaydedilerek dolaşıma giren âşık ürünlerine bırakmıştır (Çobanoğlu, 2000: 156). Bu bağlamda, geleneğin yeni söylem biçimi teknolojik imkânların sağladığı yeni aktarım araçları aracılığıyla dönüşüm geçirerek farklı mecralara taşınmış ve geleneğin sürekliliği çağın iletişim olanaklarıyla desteklenerek sürdürülebilir kılınmıştır.

Ozanlık geleneğinin -İslamiyet sonrasında olduğu gibi- hangi kültürel, teknolojik ve estetik dinamiklerle yeniden üretildiği sorusu önem kazanmaktadır. Nitekim bu durum, modern müzik/iletişim teknolojilerinin aracılığıyla şekillenen ifade biçimleri ve sanatçının bireysel ya da toplumsal kimlik arayışı, ozanlığın çağdaş temsiline doğrudan etki eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneğin taşıyıcısı konumundaki âşıklar modernleşme süreçleriyle birlikte yaşanan kültürel dönüşümün etkisiyle bir kimlik arayışına yönelmiş ve bu arayış içerisinde kendilerini ait hissettikleri geleneksel kültürün çatısı altında öznel varlık alanlarını yeniden inşa etme gayretine girişmişlerdir. Bu yeniden konumlanma sürecinde, zamanın sunduğu teknolojik ve iletişimsel olanaklardan faydalanarak geleneksel âşıklık kimliği içerisinde biçimsel ve işlevsel açıdan

farklılaşan yeni ozan tiplerinin ortaya çıkması mümkün hâle gelmiştir. Nitekim geleneksel (Thm/Tsm) müziklerimizin -tam anlamıyla- yeniden ayağa kalkabilmesi ve dinleyici kitlesindeki dönüşümün sağlanabilmesi açısından, dinlenilebilirliği artırmaya yönelik yeni yöntem ve yaklaşımların uygulanması önemli bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır (Akdağoğlu, 2024: 44). Bu çerçevede, geleneksel halk müziği formlarını çağdaş müzik anlayışıyla sentezleyebilen hem kültürel belleği taşıyan hem de çağın estetik beklentilerine yanıt verebilen Barış Manço ve Uğur Işılak gibi sanatçılar, geleneği yalnızca korumakla kalmayıp onu dönüştürerek geçmiş ile gelecek arasında işlevsel bir köprü kuran başat karakterler olarak değerlendirmek mümkündür.

Geleneğin İzinde, Zamanın Ruhunda: Uğur Işılak'ın Sanatçı Kimliğinin Oluşumu

"Tozludur yolları datlı dilleri,
Gönümde tütüyor Koçhisar elleri…"
Uğur IŞILAK

Uğur Işılak, ozanlık âşıklık geleneğini yalnızca bir miras olarak değil, aynı zamanda yaşanmakta olan bir anlatı biçimi olarak gören ve bu geleneği çağın ruhuyla buluşturarak yeniden yorumlayan çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Şiirle müziğin iç içe geçtiği bir aile ortamında yetişmiş ve küçük yaşlardan itibaren bağlamayla kurduğu bağ, onu sadece bir müzik icracısı değil, aynı zamanda onun bir söz ustası olarak da biçimlenmesini sağlamıştır. Almanya gibi kültürel çok katmanlılığın yoğun biçimde yaşandığı bir coğrafyada doğup büyümesi, ona hem yerel hem evrensel duyarlılıkları aynı potada eritebilme yetisi kazandırmıştır. Işılak, sanatını yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil; aynı zamanda kimlik, aidiyet ve toplumsal hafızayı taşıyan ve bu unsurlar etrafında şekillenen kültürel bir direniş alanı olarak değerlendirmektedir. Bu yönüyle, modern çağda ozanlık/âşıklık geleneğini yaşatan ve dönüştürerek sürdüren bir sanatçı profili sergilemektedir.

Aslen Ankara'nın Şereflikoçhisar ilçesine bağlı Hamzalı köyünden olan Işılak, Ahmet ve Arife Işılak çiftinin dört çocuğundan biri olarak 15 Haziran 1971 tarihinde Almanya'da dünyaya gelmiştir. İlköğretim ve lise öğrenimini Almanya'da tamamlamıştır. Sanata olan ilgisi henüz çocuk yaşlarda şekillenmeye başlamış ve sekiz yaşında ilk şiirini kaleme almış, 12-13 yaşlarında ise bağlama çalmayı öğrenmiştir. Bağlama icrasının yanı sıra ud, gitar, piyano ve çeşitli vurmalı çalgılara da hâkim olduğu bilinmektedir. Özellikle dayısı Bahtiyar Aksoy'un yönlendirmeleriyle edebiyat ve müziğe duyduğu ilgi erken yaşlarda gelişmiş ve sonraki sanat hayatına zemin hazırlamıştır. Uğur Işılak, çocukluk yaşlarından itibaren şiirin ve müziğin iç içe geçtiği bir kültürel

atmosferde yetişmiştir. Özellikle ağabeyi Abdullah Işılak'ın bağlama icrası ve dayısı Bahtiyar Aksoy'un halk ozanlarına duyduğu derin ilgi, sanatçının estetik duyarlığının erken yaşlarda şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Bu kültürel çevrede yoğrulan Işılak, zamanla âşıklık geleneğine yönelmiş; özellikle Mahzuni Şerif'e duyduğu hayranlık, onun sanatçı kimliğinin oluşumunda önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Tanıştığı ilk âşık da yine Mahzuni Şerif olmuştur. Genç yaşta Mahzuni Şerif'in bir sahne programına katılan Işılak'ın usta karşısındaki mahcubiyeti ve saygılı tavrı, büyük ozanı derinden etkilemiş, Işılak'ın elini öperek *"Siz geleceğin büyükleri olacaksınız"* sözleriyle ona olan takdirini dile getirmiştir. Bu süreçte dayısının aracılığıyla Almanya'da yaşayan ve aslen Erzurum kökenli bir halk ozanı olan Yusuf Polatoğlu ile tanışan Işılak, bu tanışıklık sayesinde hem sanatsal hem de insani yönden derin bir dostluk kurmuştur. Henüz 15 yaşında olmasına rağmen, sözü etkili bir biçimde kaleme alabilen genç sanatçıya Polatoğlu büyük bir hayranlık duymuş ve onu desteklemiştir. Bu dostluk, başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerini kapsayan uzun soluklu konser turnelerine dönüşmüş ve yaklaşık 7-8 yıl süresince birlikte sahne almışlardır. Yine ozan Yusuf Polatoğlu ile kurduğu sanatsal ilişkiye benzer şekilde, Ozan Arif'le de tanışmış ve yaklaşık dört yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde birlikte turnelere çıkmıştır. Bunun yanı sıra Âşık Reyhani, Mevlüd İhsani, Erol Ergani ve Kul Nuri başta olmak üzere pek çok halk ozanıyla tanışıklık kuran Işılak, birlikte olduğu ustalarla âşıklar meclisine katılarak irticalen (doğaçlama) şiir söylemiş ve ozanlık geleneğinin her ayrıntısını öğrendiği ustalardan halk hikayelerini dinleyerek sanat yolculuğuna yön vermiştir (Aslanoğlu, 2020: 12-15).[2] Işılak'ın yaşadığı bu deneyim ve etkileşimler onu yalnızca teknik bir icracı olarak değil aynı zamanda geleneği özümseyerek sürdüren ve halkın sözlü hafızasını taşıyan bir ozan/âşık kimliğiyle biçimlenmesine büyük katkı sağlamıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yaklaşımıyla yürütülmüştür. Araştırmanın temel amacı, sanatçı Uğur Işılak'ın müzikal üretimleri üzerinden modern ozanlık geleneğine dair çok katmanlı bir çözümleme sunmaktır. Bu doğrultuda, sanatçının seçilen 10 eseri, tematik bütünlükleri ve müzikal özellikleri bakımından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Eserlerin

[2] Ayrıntılı bilgi için bkz. Recep Aslanoğlu, (2020). Uğur Işılak'ın Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan.

seçiminde, Uğur Işılak'ın müzikal karakterini yansıtan, geleneksel ozanlık ile modern müzik anlayışı arasında köprü kuran nitelikteki yapıtlar dikkate alınmıştır.

Çalışmanın ilk aşamasında literatür taraması gerçekleştirilmiş; modern ozanlık kavramı ve bu kavramın tarihsel gelişimi kuramsal bir çerçevede ele alınmıştır. Ardından, seçilen eserler üzerinden sanatçının üretim ve müzikal form anlayışı analiz edilmiştir. Bu süreçte, veriler doğrudan alıntılar, tematik kodlamalar ve müziksel yapıların çözümlenmesi yoluyla değerlendirilmiştir.

Elde edilen bulgular, Uğur Işılak'ın geleneksel ozanlık geleneğini nasıl yeniden yorumladığı ve geleneği modern müzikle nasıl sentezlediğine dair derinlemesine bir anlayış sunmayı amaçlamaktadır.

BULGULAR

Uğur Işılak'ın Bestecilik ve Müzikal Dili

Uğur Işılak'ın bestecilik pratiği ve müzikal dili, yalnızca geleneksel formların tekrarından ibaret olmayan ve halk müziği mirasını çağdaş duyarlılıklarla yeniden yoğuran özgün bir eser karakterinin olduğu gözlemlenmektedir. Yerel melodik unsurlarla evrensel tınıları bir araya getiren bu özgün yapısı, onun duyuş tarzının çok yönlü oluşunun bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının müzikal üretimi hem tematik hem de biçimsel açıdan incelendiğinde, Anadolu'nun sözlü kültüründen beslenen derin bir estetik anlayışın, bireysel ifade biçimleriyle harmanlanarak özgün bir bestecilik kimliği oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Uğur Işılak'ın müzikal üretimini belirli bir tür ya da forma indirgemeye çalışmak, sanatçının çok katmanlı müzikal yaklaşımını göz ardı etmek anlamına gelecektir. Onun eserlerini yalnızca halk müziği, arabesk ya da protest vb. müzik kategorilerinden biriyle sınırlı biçimde tanımlamak hem üretim çeşitliliğini hem de estetik çeşitlenmeyi yansıtmada yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda, Uğur Işılak'ın sanatsal çizgisi, biçimsel ve tematik yönleriyle çok yönlülüğü esas alan bir karakter sergilemektedir. Bu noktada Işılak ile Orhan Gencebay arasında anlamlı bir paralelliği kurmak mümkün olabilir. Zira Orhan Gencebay da müzikal kariyeri boyunca tek bir kalıba indirgenemeyecek kadar geniş bir repertuar geliştirmiş; eserlerinde hem yöresel ezgi kalıplarını hem de ulusal ölçekte farklı müzik türlerinin melodik ve ritmik unsurlarını ustalıkla bir araya getirmiştir. Gencebay'ın müziğinde Türk sanat müziğinden halk müziğine, arabeskten klasik Batı armonisine kadar birçok unsurun iç içe geçtiği görülmektedir.

Özbek, İlhan Başgöz ile gerçekleştirdiği kişisel görüşmesinde, Orhan Gencebay'ın müziğinin kategorik konumunu belirlemek açısından dikkate değer tespitlere yer vermektedir. Başgöz'e göre geleneği doğru bir şekilde anlayabilmek için üç temel unsur dikkate alınmalıdır: "*1. Form (biçim), 2. Gelenek Taşıyıcısı, 3. Seyreden, dinleyen kesim (toplumsal çevre)" olarak üç maddede toplamaktadır* (Özbek, 2012: 174). Özbek, Başgöz'ün geleneği anlamaya yönelik önerdiği üçlü yöntemi form (biçim), gelenek taşıyıcılığı (toplumsal çevre) esas alarak, Orhan Gencebay'ın müzikal kategorisini bu eksenler üzerinden değerlendirmektedir.[3] Başgöz'ün önerdiği bu yöntem, geleneksel bir türün sadece yapısal yönlerini değil, aynı zamanda onu üreten kişiyi ve bu üretimin gerçekleştiği sosyal bağlamı da dikkate alarak çok boyutlu bir çözümleme olanağı sunmaktadır. Bu yöntem, özellikle melez ya da geçiş formlarına sahip müzikal türlerin analizinde önemli bir kuramsal çerçeve sağlamaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle, biz de Işılak'ın müzikal üretimini değerlendirdiğimizde; onun müzikal formunun tarihsel ve estetik akışını aynı üçlü eksende şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

1. Biçimsel (Form) Özellikler

Uğur Işılak'ın müzikal üretimi, temelde Türk Halk Müziği'nin geleneksel formlarına dayansa da bu temel üzerinde şekillenen çok katmanlı bir yapı dikkat çekmektedir. Bu yapıda arabesk, protest müzik ve Anadolu rock gibi farklı müzikal türlerin etkileri de açıkça gözlemlenmektedir. Özellikle Orta Anadolu bölgesi ile Alevi-Bektaşi havzasına özgü ezgisel ve melodik unsurlar, Işılak'ın eserlerinde belirgin biçimde yer almakta ve Batı müziğinin armonik düzenlemeleriyle bir araya getirilerek hem yerel hem evrensel ölçekte yorumlanabilecek özgün bir müzikal dil oluşturulmaktadır. Müzikal üretiminde enstrümantasyonun seçkin ve işlevsel bir biçimde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Işılak'ın eserlerinde özellikle yaylı sazlar, bağlama ve elektro gitar başat çalgılar olarak öne çıkmakta ve bu enstrümanlar aracılığıyla geleneksel tınılar korunurken hem de çağdaş bir müzikal zemin oluşturulmaktadır. Özellikle son dönem çalışmalarında ise elektronik pop ritimlerine yer verilmesi, sanatçının çağın müzikal yönelimlerini takip ettiğini ve kendi müziğine entegre etme konusunda esnek bir tutum sergilediğini göstermektedir.

[3] Ayrıntılı bilgi için bkz. Meral Özbek, (2012). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski (10. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.

Uğur Işılak'ın sözlü üretimlerinde, toplumsal sorunlar, aşk, sevgi ve özellikle millîlik temelli duyarlılıkların belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Bu tematik yapı, onun geleneksel şiir anlayışıyla olan bağını sürdürdüğünü gösterirken; aynı zamanda çağdaş Türkçede kullanılan güncel deyimlerin, kelime gruplarının ve söyleyiş biçimlerinin şiirlerinde yer alması, sanatçının çağın dilini yakalayabildiğini ve gelenekle modernite arasında başarılı bir denge kurabildiğini ortaya koymaktadır. Aslanoğlu'nun çalışmasında, Uğur Işılak'ın şiirlerinde biçimsel açıdan geleneksel halk şiiri nazım türlerinin izleri ayrıntılı biçimde incelenmekte; özellikle koşma, semai, varsağı, taşlama, güzelleme, koçaklama, türkü ve sınırlı düzeyde de olsa destan ile ağıt türlerinin kullanımına yer verildiği vurgulanmaktadır (Aslanoğlu, 2020: 89-97). Şiirlerinde genellikle hece ölçüsüne bağlı kalınmakta, 7, 8 ve 11'li hece kalıplarıyla yazılmış metinler ön plana çıkmaktadır. Bu durum, onun halk edebiyatı nazım anlayışıyla olan bağını sadece tematik düzeyde değil, biçimsel düzeyde de koruduğunu göstermektedir.

2. Gelenek Taşıyıcılığı

Işılak, kendini hem bir bestekâr hem de bir söz taşıyıcısı olarak konumlandırır. Türk milletinin kültürel hafızasını şiirle, müzikle ve sözle diriltme amacı taşıyan bir sanatçı olarak, gelenekten beslenirken onu yeniden üretmeyi hedefler. Özellikle geçmiş dönemde yaşamış halk ozanlarının tematik mirasını modern bir anlatım diliyle birleştirir. Bu yönüyle hem halk şiiri geleneğini çağdaş söylemle buluşturan hem de güncel olaylara geleneksel reflekslerle yaklaşan bir "müzikal anlatıcı" rolü üstlenir.

Özellikle 90'lı yıllarda Türkiye'ye gelerek profesyonel albüm çalışmalarına başlayan Uğur Işılak'ın müzikal kariyerinde dikkat çeken en temel özelliklerden biri, yaptığı eserlerin tamamına yakınında söz ve müziğin kendisine ait olmasıdır. 90'lı yılların öncesinde yayımladığı "Haykırış" serisi albümleri dışarıda tutulacak olursa, Işılak'ın neredeyse tüm müzikal üretimlerinde kendi imzasının yer aldığı görülmektedir. Tam anlamıyla kendi eserlerine yönelmeden önce ise, Abdurrahim Karakoç, Ozan Yusuf Polatoğlu gibi önemli şairlerin şiirlerini bestelemiş olması, onun halk edebiyatı ve şiir geleneğiyle olan bağını açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktada şu sorunun sorulması kaçınılmazdır: Sözü ve müziği kendisine ait olan birçok sanatçı varken, Uğur Işılak'ı neden âşıklık geleneği içerisinde değerlendirmekteyiz? Bu soruya verilecek yanıt, onun sanatında gözlemlenen geleneksel öğelerin kapsamı ve derinliğiyle doğrudan ilişkilidir. Âşıklık geleneği içinde yer alan bir sanatçıyı "âşık" olarak nitelendirebilmek için, yalnızca şiir ve müzik

üretimi yeterli değildir; aynı zamanda geleneğe özgü birtakım karakteristik unsurların da sanatçının pratiğinde bulunması gerekmektedir. Bu unsurlar arasında bade içme, mahlas alma, usta-çırak ilişkisi, saz çalma, leb değmez, atışma ve hikâye anlatıcılığı gibi geleneğin kurucu öğeleri yer almaktadır. Elbette bu niteliklerin tamamını her âşığın tam anlamıyla karşıladığı söylenemez; ancak sanatçının bu özelliklerin bir kısmını taşıması, onun âşıklık geleneği içerisinde değerlendirilmesini mümkün kılar. Uğur Işılak'ın müziği ve şiir anlayışı derinlemesine incelendiğinde, gelenekten gelen bu pek çok özelliği bünyesinde barındırdığı görülmekte; bu da onu yalnızca çağdaş bir müzisyen olarak değil, aynı zamanda modern zamanlarda âşıklık geleneğini sürdüren bir temsilci olarak değerlendirmeyi anlamlı kılmaktadır.

Âşıklık Geleneği Unsurları	Uğur Işılak'ta Görünen Özellikler
Bade İçme	Yok
Mahlas	Var (Artık kullanmıyor)
Usta - Çırak İlişkisi	Var
Saz Çalma	Var
Leb Değmez	Yok
Atışma	Var
Hikâye Anlatıcılığı	Yok
İrticalen (Doğaçlama) Şiir Söyleme	Var

Tablo 1. Âşıklık geleneğinin temel unsurları.

Hazırlanan tablo doğrultusunda değerlendirildiğinde, Uğur Işılak'ın âşıklık geleneği içerisinde yer alan özelliklerin çoğunu taşıdığı görülmektedir. Özellikle usta-çırak ilişkisi, saz çalma ve atışma gibi gelenekte belirleyici öneme sahip unsurların Işılak'ın sanat pratiğinde karşılık bulması, onun bu kültürel yapıyla organik bir bağ kurduğunu göstermektedir. Her ne kadar bade içme geleneği ve leb değmez gibi ritüelistik ve teknik ögeler sanatçının pratiğinde yer almasa da bu unsurların günümüz âşıklık anlayışında artık zorunlu görülmediği de dikkate alınmalıdır. Öte yandan hikâye anlatıcılığı unsurunun yokluğu ise, onun gelenekten beslense de modern müzikal biçimlere ve doğrudan şarkı formuna yönelen bir tarzı tercih ettiğine işaret etmektedir. Sonuç olarak, Uğur Işılak, klasik anlamda tüm özellikleriyle bir "âşık" olmasa da geleneğin çağdaş bir temsilcisi olarak pek çok yönüyle âşıklık geleneği içerisinde anlamlı bir konuma sahiptir. Tabloda da görüldüğü üzere Işılak'ın farklı dönemlerde üç ayrı mahlâs kullandığı bilinmektedir. "Mertoğlu" mahlâsı Ozan Arif tarafından, "Hilalî" mahlâsı Ozan Yusuf Polatoğlu tarafından, "Geylânî" mahlâsı ise dayısı Bahtiyar Aksoy tarafından verilmiştir. Ancak sanatçının, özellikle bir dönem "Geylânî" mahlâsını aktif biçimde kullanmasına rağmen, daha sonraki süreçte mahlâs kullanımını tamamen bıraktığı görülmektedir (Aslanoğlu, 2020: 25). Ayrıca Işılak'ın mahlas kullanmaması ve birçok

şiirini doğrudan bestelemek amacıyla kaleme alması, onu gelenekten uzak biri gibi gösterebilir; fakat ele aldığı temalar, şiirlerinde hece ölçüsünü ve çoğunlukla dörtlük formunu tercih etmesi, sade ve anlaşılır bir dil kullanması ile icra ettiği çalıp-söyleme geleneği, sanatçının geleneğe güçlü şekilde bağlı olduğunu ortaya koymaktadır (Tozlu ve Aslanoğlu, 2021: 241).

3. Toplumsal Çevre (Dinleyici Kitlesi)

Uğur Işılak'ın müzikal üretimi, sadece sanatsal bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda belirli bir toplumsal kesimin kimliksel temsiline imkân veren kültürel bir araç olarak değerlendirilmelidir. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren dindar-muhafazakâr çevreler, milliyetçi duyarlılığa sahip bireyler ve geleneksel değerlerle modern yaşam tarzı arasında denge kurmaya çalışan orta sınıf gruplar, Işılak'ın müziğini yoğun biçimde benimsemişlerdir. Bu dinleyici kitlesi, söz konusu müziği yalnızca estetik bir beğeni alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal aidiyetlerin, değerler dünyasının ve ideolojik duruşların müzikal düzlemde yeniden üretildiği bir temsil alanı olarak görmektedir.

Sanatçının özellikle milli romantik duyuş tarzını öne çıkaran eserleri, dinleyiciler tarafından bir tür "sözel manifesto" gibi algılanmakta, bu müzik aracılığıyla kendi kültürel ve inançsal kimliklerini görünür kılma imkânı bulmaktadırlar. Bu yönüyle Işılak'ın müziği, arabeskten farklı olarak edilgen bir duygusal boşalım değil, moral yükseltici ve kimlik inşa edici bir araç olarak öne çıkar. Bu bakımdan sanatçının bu noktada toplum kurucu işlevi ile ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Arabeskin karamsar, içe dönük anlatısına karşılık Işılak'ın şarkıları, bir değer inşası ve geleceğe dönük bir umut dili taşımaktadır. Bu da müziğin, kentleşme sürecine dâhil olmuş ama geleneksel değerlerinden kopmamış dinleyici profilleriyle örtüşmesini sağlamaktadır. Ayrıca Analog dönemin teknik sınırlılıklarının geride bırakılmasıyla birlikte, dijital teknolojilerin müzik alanına dahil edilmesi, prodüksiyon sürecinde daha önce erişilemeyen ses derinliklerinin ve çok katmanlı yapının oluşturulmasına imkân tanımıştır. Bu teknolojik gelişim, yalnızca müziğin üretim biçimini değil, dinleyiciyle kurulan ilişkiyi ve algı biçimini de köklü bir biçimde dönüştürmüştür (Tanyeri, 2024: 918). Kentin merkezine taşınan ama kimliğini taşraya borçlu hisseden bireyler için bu yeni dönem hem nostaljik bir aidiyet hem de güncel bir temsil alanı işlevi görmektedir.

2000'li yıllarla birlikte özellikle televizyon programları, siyasi kampanyalar, mitingler ve dijital medya aracılığıyla daha görünür hale gelen sanatçı, bu dönemde hem kültürel endüstrideki varlığını pekiştirmiş hem de farklı sosyal tabakalardan dinleyicilerle bağ kurmuştur. Konserler,

albümler, dijital yayınlar ve görsel medya üzerinden kurulan bu etkileşim, sanatçının üretimini yalnızca sanatsal bir faaliyet değil, aynı zamanda kitlesel bir kültürel iletişim süreci olarak da değerlendirmeye olanak tanır.

Uğur Işılak'ın müziği, dinleyiciyle kurduğu ilişki bakımından edilgen bir alımlama biçiminden çok, aktif bir katılımı önceleyen bir yapı sergilemektedir. Dinleyici yalnızca "duyan" değil, aynı zamanda "eşlik eden", "yorumlayan" ve "sahiplenen" konumdadır. Bu bağlamda müzik; bireysel tefekkür, kolektif kimlik inşası, duygusal birliktelik ve politik aidiyet gibi pratiklerin taşıyıcısı hâline gelir. Söz konusu dinleyici topluluğu, çoğu zaman şarkı sözleri üzerinden gündelik hayat pratiklerini anlamlandırmakta; kendini bu sözlerde bulmakta ve bu yolla bir "biz duygusu" inşa etmektedir. Böylelikle Uğur Işılak'ın müziği hem bireysel hem de toplumsal düzlemde anlam kazanan, çok katmanlı bir kültürel deneyim sunmaktadır.

Uğur Işılak'ın Örnek Eserlerinin Müzikal Analizi

Uğur Işılak'ın müzikal üretimi, içerdiği tematik yoğunluk kadar biçimsel yapısıyla da dikkat çeken çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Sanatçının eserlerinde halk müziği geleneğine ait makam ve usûl yapılarıyla, çağdaş müzik anlayışının armonik ve ritmik düzenlemeleri bir araya gelmektedir. Bu bağlamda Işılak hem geleneksel müzikal formları koruyan hem de güncel duyarlılıklara hitap eden bir söylem kurmayı başarmıştır. Bu bölümde sanatçının seçili eserleri üzerinden makamsal seyir, ritmik yapı, form düzeni, çalgı kullanımı ve vokal teknikler gibi temel müzikal unsurlar analiz edilerek, onun genel müzik estetiği çözümlenmeye çalışılmıştır.

Örnek Eser İncelemeleri

Nota 1. "Feda Ettim" eser notası.

Eser, genel ezgi seyri itibarıyla Uşşâk makamı karakteri taşımaktadır ve usûlü, 7/8'lik (3+2+2) aksak ritim kalıbıdır. Ses aralığı, la ile fa arasında seyrederek toplamda altı seslik bir genişlik göstermektedir. Ezgisel yapı, kısa ve tekrara dayalı motiflerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. İlk yedi ölçülük giriş bölümünde, ilk tekrar yalnızca mey ile icra edilmekte, ikinci tekrar sırasında yaylı çalgılar eklenerek çok güçlü bir yapı kurulmakta, üçüncü tekrar itibarıyla ise mey, yaylılar ve kaval birlikte kullanılarak daha zengin bir ses örgüsü elde edilmektedir. 8. ölçüde yalnızca yaylı çalgıların icrası dikkat çekerken, 9. ölçüden itibaren bağlama, kaval ve yaylıların birlikte yürüttüğü toplu çalgı icrası eserin temel dinamik yapısını oluşturmaktadır.

Nota 2. Eserin giriş bölümü.

Eser, Uşşâk makamına karşılık gelmektedir. Makamın temel seyri, Uşşâk dizisine özgü olarak la-sib2-do-re dörtlüsü ve onu takip eden mi-fa-sol beşlisi çerçevesinde şekillenmektedir. Usûl yapısı 4 zamanlıdır ve eserde hem deyiş hem de semah tavrına yakın bir icra anlayışı gözlemlenmektedir. Eserin ilk iki ölçüsü, intro niteliğinde çalınmakta; ardından gelen kısımda ana ezgi yapılandırılmaktadır. Özellikle nakarat bölümünde ses sahasının yedinci dereceye kadar yükselmesi, eserin toplamda yedi seslik bir melodik alana sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca eserin karar bölümlerinde, Türk halk müziğinde sıkça karşılaşılan fa-sol-la dizilimine dayalı klasik karar motifi kullanılmış; bu motif eserin geleneksel yapısını pekiştirirken, dinleyicide aşinalık duygusu yaratmaktadır.

Nota 3. "Yıllarıma Vay" eserinin saz bölümü.

Eserin, Uşşâk makamına karşılık gelmektedir ve usûl yapısı olarak sofyan tercih edilmiş, böylece eserin ritmik yapısı hem sade hem de icra kolaylığı sağlayan bir zemin üzerinde kurgulanmıştır. Eserin ses sahası beş seslik bir genişlik göstermektedir. Eserin saz bölümü ile nakarat kısmı aynı ezgisel yapıya dayanmaktadır ve bu durum, halk müziğine özgü tekrarlayıcı form anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir özelliktir. Ezgi motiflerinin oluşumunda ise klasik halk müziğinde sıkça karşılaşılan sekilemelerin etkili olduğu gözlemlenmektedir. Bu sekilemeler, ezgisel sürekliliği sağlayan ve parçanın melodik dokusunu zenginleştiren unsurlar olarak işlev görmektedir. İncelenen bu üç eser, genel anlamda Türk halk müziği repertuvarında "deyiş, semah vb." tavırlarıyla icra edilen parçalara örnek teşkil etmektedir. Bu eserlerde kullanılan makamsal dizilimler, ritmik yapılar ve sınırlı ses sahaları; geleneksel âşık tarzı söyleyiş biçiminin geleneksel yorumları olarak değerlendirilebilecek bir müzikal dil ortaya koymaktadır.

Nota 4. Eserin saz bölümü.

İncelenen bu eser, Uğur Işılak'ın müzikal üretimi içinde Orta Anadolu tavrına yakınlığı ile öne çıkan örneklerden biridir. Sanatçının Orta Anadolu kökenli oluşu, bölgeye ait müzikal kodlara olan hâkimiyetini yansıtmakta; bu durum hem ezgi yapısında hem de icra biçiminde kendisini göstermektedir. Eser, Kürdî makamı karakteri taşımaktadır ve bu durum Orta Anadolu yöresel

türkülerinde yoğunlukla kullanılmasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. 4/4'lük usûl, o bölgenin yaygın ritmik kalıplarından biridir ve burada da eserin yapısına uygun biçimde tercih edilmiştir. Ezgi yapısı toplamda dokuz seslik bir genişlik taşımakta ve bu genişlik içerisinde anlamlı motifler aracılığıyla melodik gelişim sağlanmaktadır.

Eserin saz bölümü ile nakarat kısmı, yapı bakımından örtüşmektedir. Özellikle ilk iki ölçü, küçük varyasyonlar dışında birbirine yakın seyretmekte; 3., 4. ve 5. ölçülerde ise açıkça görülebilen sekileme teknikleri ile ezgiye hareket ve canlılık kazandırılmaktadır. Bu sekilemeler, parçanın hem geleneksel bağlamla kurduğu ilişkiyi güçlendirmekte hem de anlatısal yapısına katkı sağlamaktadır.

Nota 5. Eserin saz bölümü.

Bu eser de tıpkı benzer nitelikler taşıyan diğer örnekler gibi, Orta Anadolu tavrıyla üretilmiş ve icra edilmiş bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Kürdî makamına karşılık gelen yapısı ve 4/4'lük usûl kullanımı, eserin yöresel müzikal etkisini ortaya koymaktadır. Ezginin hareketli ve ritmik yapısı, Orta Anadolu bölgesine ait oyun havalarına benzer bir akış sunmakta; bu da eseri yalnızca tematik değil, yapısal açıdan da yöreye özgü kılmaktadır. Nakarat bölümü, tiz bölgeden başlamakta ve inici bir seyir izlemektedir. Bu bölümdeki ses sahası, 8 seslik bir genişlik sunmakta ve melodik çeşitliliği artırmaktadır. Eserin saz bölümü ile vokal bölümü arasında yüksek düzeyde benzerlik bulunmakta, bu da geleneksel halk müziğinde sık karşılaşılan "ezgi-söz birlikteliği" ilkesini desteklemektedir. Uğur Işılak, bu parçada Orta Anadolu'ya özgü melodik kalıpları belirgin biçimde kullanmakta; özellikle süslemeler, geçki biçimleri ve vurgularda bu yöresel tavır net biçimde hissedilmektedir. İcra sırasında kullanılan bağlama tonu, Neşet Ertaş ekolünü

anımsatmakta; elektro tambura bağlama ile oluşturulan bu tını, son yıllarda Orta Anadolu'da sıklıkla tercih edilen çağdaş icra tarzının bir örneğini sunmaktadır. Özellikle 3. ölçüdeki kromatik iniş, esere hem renk katmakta hem de melodik olarak beklenmeyen bir geçiş yaratarak dinleyicinin ilgisini diri tutmaktadır. Bu özellikler doğrultusunda eser hem yapısal hem de tavır açısından Orta Anadolu müzik geleneğinin modern bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Nota 6. Eserin giriş ve ara saz bölümü.

İncelenen bu eser, Uğur Işılak'ın repertuvarında yer alan ve Orta Anadolu tavrını yansıtan başarılı örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır ve Kürdî makamına karşılık gelmektedir. Ezgi seyri içerisinde yer yer Hüseynîde saba, Nevada Karcığar dizilerinin etkisi hissedilmekte; özellikle karar bölgesinde Saba Zemzeme çeşnisiyle oluşturulan iniş, esere güçlü bir yöresel karakter kazandırmaktadır. Bu durum, Orta Anadolu müziğinde sıkça rastlanan bir özelliktir ve makamlar arası geçişlerle sağlanan duygu zenginliği, eserin anlatı gücünü derinleştirmektedir. Eserin usûlü 2/4'lüktür; fakat bu kısa ölçü yapısına rağmen oldukça ağır ve ritmik bir seyir izlemektedir. Ezgi yapısı, la ile tiz si bemol arasında 9 seslik bir genişliğe sahiptir. Geniş ses sahası, vokalin dramatik yükselişler ve inişlerle ifade gücünü artırmasına olanak tanımaktadır. Saz bölümü ile nakarat kısmı arasında yüksek düzeyde ezgisel benzerlik bulunmakta ve ara saz bölümünde söz girişinin ilk

ezgisel cümlesi birebir tekrar edilerek melodiyle söz arasında güçlü bir bağ kurulmaktadır. İcra yönüyle bakıldığında, eser orkestral anlamda oldukça sade bir yapıya sahiptir. Ana enstrüman olarak yalnızca bağlama ön planda tutulmuştur ve bu tercih, eserin söz odaklı yapısına ve geleneksel sadeliğe uygun bir anlatım zemini oluşturmuştur.

Nota 7. Eserin armonik giriş bölümü.

Eser Kürdî makamı ile örtüşmektedir ve özellikle ezgisel seyir ve karar yapısıyla bu makamın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Diğer örneklerden farklı olarak eserde 9/8'lik aksak usûl kullanılmıştır ki, bu durum parçaya ritmik dinamizm kazandırmaktadır. Aksak ritmin kullanımı bu eserde sözlerin ağır duygusal yüküne karşın hareketli bir akış sağlamaktadır. Eserin genel yapısı itibarıyla sadelik esas alınmış, ancak bu sadelik içinde bağlama ile kavalın oluşturduğu armonik yürüyüşler belirgin biçimde ön planda yer almıştır. Eser, 2 ölçülük bir intro ile açılmakta; bu giriş bölümü, doğrudan nakaratın iniş ezgisiyle örtüşen bir yapıdadır. Bu durum, Türk halk müziğinde sıkça görülen "ezgi bütünlüğü" anlayışına uygun düşmekte; dinleyicinin ezgiyle hızlı bağ kurmasını sağlamaktadır. Parçanın ses sahası, 1. Derece (karar) la ile 2. Derece do arasında 10 seslik bir genişlik sunmaktadır. Bu da melodik anlatımda geniş bir alan yaratarak özellikle vokal

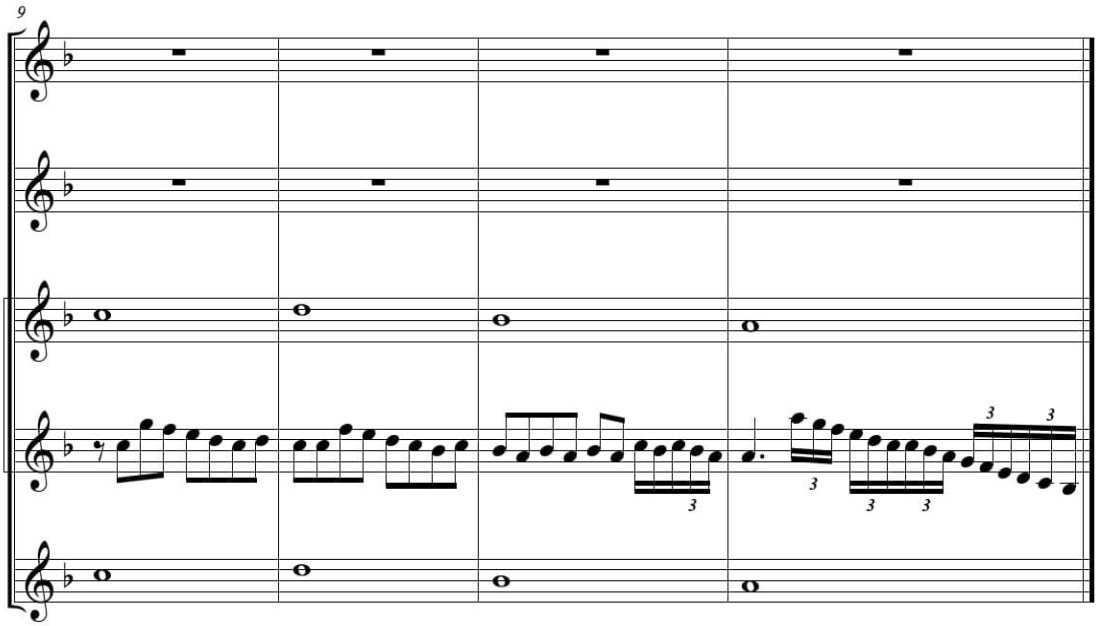
icrada esnek bir yorum imkânı sağlamaktadır. Söz içerikleri ise genel hatlarıyla sevda teması etrafında şekillenmiş ve bu yönüyle eser hem yapısal hem de tematik açıdan Uğur Işılak'ın "âşıklama tavrını" çağdaş bir biçimde sürdürdüğü örnekler arasında yer almaktadır.

Nota 8. Eserin giriş bölümü.

Kürdî makamı ve 4 zamanlı (4/4) usûl ile kurgulanan eser, bağlama ve elektro gitarın birlikte kullanıldığı Anadolu rock tarzında bir düzenlemeye sahiptir. Bu çalgı kombinasyonu hem geleneksel hem de modern anlatım biçimlerini bir araya getirerek esere güçlü bir ifade derinliği kazandırmaktadır. Giriş bölümü, bağlama ile icra edilmekte ve doğrudan nakarat ezgisiyle örtüşen bir yapıda ilerlemektedir. İkinci tekrar itibarıyla elektro gitar devreye girmekte; sade ve alt yapıyı destekleyici bir biçimde eserin atmosferine katkı sunmaktadır. Söz giriş bölümü, serbest ritmik yapı içerisinde tiz bölgede seyretmekte, bu da dramatik bir vurgu oluşturarak dinleyicinin dikkatini çekmektedir. Devamında, ritim yapısının belirginleşmesiyle birlikte nakarat bölümü çalınmakta ve eserin melodik yapısı sabitleşmektedir. Ezginin ses sahası, la (1. derece) ile si bemol (2. derece) arasında uzanmakta ve toplamda 9 seslik bir genişlik sunmaktadır. Şiirsel içerik bakımından eser, kahramanlık teması etrafında şekillenmekte; sözlerinde vatan sevgisi gibi yüksek anlam katmanlarına yer verilmektedir. Bu yönüyle parça, Uğur Işılak'ın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan milli ve manevî duyarlılıkları barındırmakta; sanatçının çağdaş bir ozan olarak toplumsal bilinç, direniş ve aidiyet duygularını ön plana çıkaran karakterini yansıtmaktadır.

Birleşmiş Milletler

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI



Nota 9. Eserin armonik giriş bölümü.

Kürdî makamı ve 4/4'lük ölçü birimiyle ilerleyen eser, özellikle yaylı çalgı kompozisyonları, kaval, bağlama ve elektro gitarın bir arada kullanılmasıyla oluşturulan güçlü, millî bir orkestral yapı içerisinde icra edilmiştir. Eserin ilk 4 ölçüsü, yaylı çalgılar ve bağlamanın partisyonlu biçimde eşlik ettiği sinematik bir giriş bölümü sunmakta; bu giriş, dramatik etkiyi artırarak dinleyiciyi hazırlayan bir atmosfer oluşturmaktadır. 5. ölçüden itibaren elektro gitarın solo eşliğinde devreye girmesiyle eser nakarat bölümüne geçiş yapmakta, ardından vokal icraya bırakılmaktadır. Melodik yapı itibarıyla eser, 7 seslik bir ses sahası içerisinde şekillenmektedir. Bu sınırlı fakat etkili ses alanı, özellikle vokal icrada anlam ve vurgu kazandırma açısından işlevsel bir yapıya sahiptir. Şiirsel teması, İslam dünyasına yönelik bir uyanış çağrısı niteliği taşımakta; sözlerde yer alan ifadeler, zulme karşı bir itiraz ve direniş refleksi barındırmaktadır. Bu yönüyle eser, sadece bireysel bir söylem değil, aynı zamanda toplumsal bir kaygının ve bilinç oluşturma çabasının müzikal ifadesi olarak değerlendirilebilir. Millî ve dinî değerler üzerine kurulu söz yapısı, Işılak'ın karakteristik davudî ses tonu ile birleştiğinde, yüzyıllardır süregelen ozanlık geleneğinin "sanatsal direniş manifestosu" işlevi görmekte ve sanatçının çağdaş ozanlık misyonunu güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Nota 10. Eserin giriş bölümü.

Bu eser de tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi Kürdî makamında bestelenmiş ve 4 zamanlı (4/4) usûlle icra edilmiştir. Eserin yapısı, makamın hüzünlü ama kararlı karakteri ile ritmin dengeleyici akıcılığı arasında bir uyum kurarak dinleyiciye güçlü bir anlatım alanı sunmaktadır. Vokal giriş bölümü, oktav la perdesinden başlamakta ve inici seyir özelliği göstermektedir. Vokal icranın ses sahası toplamda 9 sese yayılarak hem dramatik hem de güçlü bir ifade alanı yaratmaktadır. Eserin ilk 4 ölçüsü, yaylı çalgılarla desteklenen sinematik bir bağlama eşliği ile açılmakta; bu bölüm, armonik zenginliğiyle parçaya yoğun bir atmosfer katmaktadır. 5. ölçüden itibaren bağlama solo olarak devam etmekte, eserin tempolu nakarat ezgisi icra edilmektedir. Bu geçiş, eserin yapısal dinamiğini yükselten bir unsur olarak değerlendirilebilir. Tematik açıdan eserde, millet bilinci, tarihsel kimlik ve toplumsal hafıza gibi kavramlar ön plana çıkmakta; sözler, içinde bulunulan toplumun geçmişten günümüze uzanan şanlı tarihsel mirasını vurgulamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, sanatçının geleneğini yalnızca aktaran değil, aynı zamanda yeniden yorumlayan ve çağdaşlaştıran bir ozan/âşık profili ortaya koyduğunu göstermektedir. Öncelikle, Uğur Işılak'ın müziği temelde Türk halk müziği formlarına

dayanmakla birlikte, Arabesk, Anadolu Rock ve protest müzik gibi türlerin etkilerini de barındıran çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu yapı, sanatçının hem yerel kodlara bağlı hem de evrensel müzik anlayışının varlığını ortaya koymaktadır. Analiz edilen eserler bağlamında, en çok Kürdî ve Uşşâk makamlarının tercih edildiği tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra tüm eserlerine bakıldığında hicaz, buselik ve muhayyer kürdi makamlarının da kullanıldığı görülmektedir. Ritmik yapıda ise 2/4, 4/4, 7/8 ve 9/8 gibi halk müziği usûllerine dayalı yapıların kullanıldığı görülmüştür. Fakat diğer eserlerinde 5/8 ve 6/8 gibi halk müziği usullerinin yanı sıra Batı usullerinin kullanıldığı da görülmektedir. Eserlerin ses sahaları genellikle 5 ile 10 ses aralığında şekillenmiş; bu durum, anlatı odaklı ve söz merkezli icra geleneğiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Işılak'ın tüm eserleri genel olarak incelendiğinde; THM çalgılarından bağlama ailesi (cura bağlama, kısa sap bağlama, tambura bağlama, divan), davul, zurna, kaval, cümbüş, kabak kemane, TSM çalgılarından ise keman, yaylı tambur, ney, ud, klarnet ve kanun gibi çalgılarının kullanıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra Batı müziği çalgılarından piyano, gitar (bas, elektro, akustik), yan flüt, bateri, çello, yaylı kompozisyonlar, dijital ses ve efektler kullanıldığı da tespit edilmiştir. Özellikle bazı eserlerde kullanılan sinematik yaylı kompozisyonlar, bağlama ile yapılan armonik yürüyüşler, eserlerin dramatik yapısını destekleyen unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Saz bölümleri ile nakaratlar arasındaki yüksek benzerlik oranı, halk müziğine özgü "ezgi-söz birlikteliği" ilkesini yansıtmaktadır.

Tematik açıdan bakıldığında ise Işılak'ın eserleri, klasik halk şiiri geleneğinden beslenerek aşk, gurbet, ayrılık, vatan, tarih, din, zulme isyan, millet bilinci ve toplumsal sorumluluk gibi temaları güçlü biçimde işler. Sanatçının birçok eserinde, sözlerin doğrudan bir uyanış çağrısı, millî duruş ya da manevî direnç olarak işlev gördüğü görülmektedir. Bu anlamda, Işılak'ın üretimleri sözlü kültürün güncel izdüşümünü temsil eder niteliktedir. Tüm bu yönleriyle Işılak'ın müziği, tıpkı Orhan Gencebay'da olduğu gibi tek bir türe indirgenemeyecek kadar estetik ve tematik çeşitlilik barındırmakta ve Barış Manço örneğinde olduğu gibi de geleneksel anlatıyı çağdaş formlarla bütünleştirerek hem evrensel hem de millî bir ozanlık örneği sunmaktadır. Eserlerinde Türk ve Batı çalgılarının birlikte kullanılması, geleneksel olan ile çağdaş olanın bir arada var olabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle sanatçı, Barış Manço'nun sözlü anlatı geleneğini popüler formatlarla buluşturma yaklaşımıyla, günümüz ozan tipinin modern temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının eserleri, sadece birer müzikal üretim değil; aynı zamanda millî ve manevî değerlerin, toplumsal hafızanın ve kültürel kimliğin müzikal temsilleri olarak okunmalıdır. Bu temsil biçimi,

Işılak'ın etkili müzikal yapıları ve ezgi-söz bütünlüğüne dayalı hem gelenek hem de çağdaş tavrıyla birleşerek, onu çağın içinde şekillenen "yeni ozan" tipi olarak konumlanmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda öneri olarak, benzer bir metodoloji ile farklı çağdaş halk müziği sanatçılarının da makamsal, tematik ve sosyokültürel bağlamda analiz edilmesi önerilmektedir. Ayrıca, müzik eğitiminde geleneksel formların çağdaş yorumlarının örneklendirilmesi; genç kuşaklara kültürel kökleriyle bağ kurabilecekleri bir anlatı ortamı sunulması açısından önem arz etmektedir. Uğur Işılak örneği, geleneksel halk müziği mirasının çağdaşlaştırılarak hem korunabileceğini hem de yeniden üretilebileceğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

Akdağoğlu, T. (2024). Günümüz Popülizminde Türk Müziği Dinleyicisinin Korunması ve Geleneğin Aktarılması: Yöntemler ve Yaklaşımlar. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, *7*(1), 35-47.

Aslanoğlu, R. (2020). *Uğur Işılak'ın Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan.

Assmann, J. (2022). *Kültürel Bellek* (4. bs). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Günay, U. (1992). Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço. *Milli Folklor*, (13), 2-3.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar* (3. bs). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Köprülü, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (3. bs). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Köprülü, M. F. (2004). *Saz Şairleri* (3. bs). Ankara: Akçağ Yayınları.

Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (10. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şayhan, F. (2020). Etkin Geleneğin Taşıyıcısı-Altaylardan Bir Masal Anası: Mariya Mihaylovna. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, *13*(32), 1316-1326.

Tanyeri, B. (2024). 1990'lardan 21. Yy'ın İlk Çeyreğine Kadar Olan Süreçte Müzik Üretimindeki Gürlük Evrimi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, *7*(4), 916-934.

Tozlu, N., & Aslanoğlu, R. (2021). Çağdaş Ozan Uğur ışılak ve Şiir Dünyası. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, *9*(25), 225-242.

Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan Ozan Barış'a. *Türk Dili*, (570), 505-530.

EXTENDED ABSTRACT

This study explores the transformation of the traditional Turkish minstrelsy tradition within the context of contemporary music practices, with a specific focus on the works and artistic identity of Uğur Işılak. Historically, Turkish folk music has long functioned as a powerful medium for translating social memory, cultural values, and collective emotions into concrete musical expression. Central to this function has been the ozan, a cultural figure who simultaneously assumed the roles of poet, musician, historian, and storyteller. Going far beyond entertainment, the ozan served as a living transmitter of cultural heritage and a representative of collective consciousness.

Rooted in the shamanic rituals of Central Asian Turkic societies, the ozan evolved through various historical layers-undergoing significant transformation after the adoption of Islam. The ozan's role shifted from ritualistic performance to a more poetic and spiritual representation, eventually merging with the identity of the âşık, or religious minstrel, who composed and performed poems in the vernacular. This shift reflected broader sociocultural and religious changes and marked the beginning of a long-lasting tradition in Turkish oral literature and music.

However, in the face of modernity, digitization, and the rise of popular music industries, the minstrelsy tradition has undergone both formal and functional changes. The decline of communal storytelling spaces such as village gatherings and coffeehouses, alongside the rapid spread of mass media, necessitated a reimagining of the ozan identity. In the modern era, minstrelsy is no longer confined to local contexts but instead finds resonance in digital platforms, concert halls, and political campaigns.

Uğur Işılak stands out as a significant contemporary figure who embodies this transformation. Born in Germany to Turkish parents and raised in a musically and poetically rich environment, Işılak synthesizes the tradition of folk music with modern compositional techniques, electronic instrumentation, and polyphonic arrangements. His music spans genres including traditional folk, arabesque, protest music, and Anatolian rock-yet remains rooted in the motifs of classical Turkish folk minstrelsy: love, homeland, history, and social responsibility.

Işılak's musical language is shaped by regional aesthetics, especially from Central Anatolia, while also incorporating global sensibilities. His lyrics often employ rhetorical strength and poetic symbolism, reflecting both personal emotion and collective identity. The integration of modern

harmonic structures with traditional melodic forms allows his work to resonate with both conservative and modern audiences, positioning him as a post-traditional minstrel. This hybridity is not merely stylistic but conceptual: Işılak reinterprets the ozan figure not as a relic of the past, but as a cultural agent capable of bridging history and modernity.

The study methodologically analyzes ten of Işılak's original compositions in terms of their melodic structures, rhythmic patterns, instrumental arrangements, and lyrical content. These works reflect strong ties to folk music traditions while simultaneously pushing the boundaries of those traditions through contemporary production values. Elements such as the use of bağlama alongside electronic beats, or the employment of traditional poetic forms with modern political commentary, exemplify this dynamic synthesis.

Beyond musical analysis, the study also situates Işılak within a broader socio-cultural framework. His audience primarily consists of nationalist, conservative, and religiously inclined segments of Turkish society-groups that find in his music both a reaffirmation of cultural identity and a response to the complexities of modern life. Işılak's performances often function as cultural rituals that connect individual sentiment with national consciousness. His songs are not only aesthetic expressions but also vehicles of ideological and emotional communication.

In conclusion, Uğur Işılak represents a modern iteration of the ozan tradition-one that both preserves and transforms. He does not imitate the past but rearticulates its values in new cultural languages. His music stands as an example of how folk traditions can be reimagined in the 21st century without losing their foundational meanings. The ozan in the digital age may no longer recite epic tales in village squares, but through artists like Işılak, the voice of tradition keeps evolving, adapting to new media, audiences, and sensibilities while remaining faithful to its historical and cultural roots.

Moreover, Işılak's artistic persona aligns with a broader cultural narrative that seeks to revitalize national identity through musical memory. His ability to merge poetic storytelling with musical innovation not only contributes to the preservation of intangible cultural heritage but also introduces a renewed relevance to traditional forms. In this sense, his work can be viewed as a form of cultural continuity achieved through creative transformation.

Ultimately, this study positions Uğur Işılak as more than just a performer or composer; he emerges as a cultural mediatör someone who navigates between past and present, tradition and innovation, locality and universality. By navigating the aesthetic and ideological dimensions of folk music, he

reinvents the role of the ozan for contemporary society, offering a model for future generations of artists who seek to draw from tradition while speaking to the present.

This positioning of Işılak highlights the transformative role of the artist in reconfiguring tradition within a contemporary cultural matrix. By fusing inherited forms with present-day sensibilities, he not only sustains the relevance of folk aesthetics but also redefines their expressive potential. His music becomes a dialogic space where memory, identity, and innovation intersect, enabling a renegotiation of cultural values. In this regard, Işılak exemplifies how the ozan figure can operate as a cultural conduit, translating collective memory into a living tradition responsive to evolving social, political, and technological realities, while inspiring new artistic vocabularies grounded in heritage.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 26.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published: 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1666163
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ÇANKIRI YÂRAN TÜRKÜLERİNİN İÇERİK AÇISINDAN İNCELENMESİ

DİNÇER, Sezer[1]

ÖZ

Çankırı Yâran sohbetlerinde müzik ve edebiyat, temel unsurlar olarak yer almakta ve sohbetlerin ayrılmaz bir parçası olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada, TRT Halk Müziği repertuarında yer alan, Çankırı yöresine ait türküler belirlenmiş ve Çankırı Valiliği Yâran Kitabında belirtilenler ile karşılaştırılıp tespit edildikten sonra notasına ulaşılan 33 adet türkü betimsel tarama yöntemiyle incelenmiştir. Türküler konu, makam ve usûllerine göre detaylı bir şekilde sınıflandırılmıştır. Çankırı yöresine ait Yâran türkülerinde en çok işlenen temaların aşk, ayrılık ve gurbet olduğu, bunları toplumsal olaylar ve düğün temalarının izlediği tespit edilmiştir. Makam olarak Hüseyni makamı ön planda olup, en yaygın ölçü birimi 4/4'tür. Çankırı yöresindeki türkülerde en yaygın makamlar Hicaz, Segâh ve Uşşak olup, daha az kullanılan makamlar arasında Karcığar, Karcığar Zemzeme, Mahur, Pençgâh, Zavil ve Hüseynî-Karcığar yer almaktadır. Elde edilen bulgulara göre uzun havalar yer alsa da, belirli bir disiplin ve gelenek çerçevesinde, oyun havalarının daha çok kullanıldığını görülmüştür. Çankırı Yâran kültüründeki türkülerde, ölüm teması yerine dayanışma, dostluk ve eğlence gibi pozitif değerlere odaklanıldığı gözlemlenmiştir.

[1] Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü, **ssezerdincer@gmail.com**
https://orcid.org/0000-0003-4239-280X

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, çankırı yâran geleneği, çankırı yâran türküleri, yâran, türkü.

ANALYSIS OF ÇANKIRI YÂRAN FOLK SONGS IN TERMS OF CONTENT

ABSTRACT

Music and literature are essential elements in Çankırı Yâran conversations and are known to be an integral part of the conversations. In this study, 33 folk songs belonging to the Çankırı region, which are included in the TRT Folk Music repertoire, were identified and compared with those specified in Çankırı Governorship's Yâran Book, and 33 folk songs whose notes were reached were analyzed through a descriptive scanning method. The Folk songs were classified in detail according to their subject, tone and measure structure. It was determined that the most common themes in the Yâran folk songs of Çankırı region are love, separation and expatriation, followed by social events and wedding themes. The Hüseyni tone is at the forefront and the most common measure structure is 4/4. The most common tones in folk songs in Çankırı region are Hicaz, Segâh and Uşşak, and the less common maqams are Karcığar, Karcığar Zemzeme, Mahur, Pençgâh, Zavil and Hüseynî-Karcığar. According to the findings, although there are Uzun Hava pieces, it has been observed that 'Oyun Havası' (folk dance songs) are mostly used within the framework of a certain discipline and tradition. In the folk songs in Çankırı Yâran culture, it has been observed that instead of the theme of death, the focus is on positive values such as solidarity, friendship and entertainment.

Keywords: Turkish folk music, çankırı yâran tradition, çankırı yâran folk songs, yâran, turkish folk song.

GİRİŞ

Türk halkı, Türkiye'nin zengin kültürel mirasını yaşatırken, duygularını en samimi şekilde dile getirdiği türkülerine özel bir değer vermiştir. Derin bir kültürel ve tarihi geçmişe sahip olan Türkler, günlük yaşamlarında yaşadıkları olayları ve duyguları türkülerine yansıtmıştır. Bir türkünün ortaya çıkış nedeni, işlenen konu ve bu konuların türküde nasıl şekillendiğini incelemek, halk kültürünü anlamak ve bu kültüre katkıda bulunmak açısından büyük önem taşımaktadır (Kurt, 2016: 303).

Türküler, doğumdan ölüme, evlenmeden askerliğe kadar insan hayatının her dönemini ve bu süreçlerde yaşanan umut, sevinç, mutluluk, gurur, acı, üzüntü ve sıkıntı gibi duyguları yansıtır. Aynı zamanda düşünsel birikimleri ve kültürel değerleri de içeren geniş bir konu çeşitliliğine sahiptir.

Türküler ortaya çıktıkları coğrafi ortamın fiziki ve beşeri faktörlerden etkilenirler (Uğur, 2015: 240).

Türk halk müziği, halkın günlük yaşamını ve duygularını yansıtan, geleneksel enstrümanlarla icra edilen ezgilerden oluşur. Bu ezgilerde aşk, doğa, ölüm ve kader gibi evrensel temalar işlenerek toplumsal hafızaya aktarılır (Şakalar, 2024: 293).

Çankırı, binlerce yıllık geçmişi, özgün doğası, zengin kültürel mirası ve en önemli doğal zenginliği olan Tuz Mağarası ile İç Anadolu Bölgesi'nin küçük illerinden biridir (Gümüş, 2020: 17).

Çankırı, tarih boyunca Etiler, Paflagonyalılar, Romalılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi birçok medeniyet için önemli bir yerleşim merkezi olmuştur. İlk dönemlerde Kastamonu'ya bağlı olan bu bölgenin, Paflagonya sınırları içinde yer aldığı ve Büyük İskender'in komutanları arasında paylaştırıldığı bilinmektedir (Sargın, 2014: 4).

Çankırı'da geleneksel sohbet toplantılarını temsil eden Çankırı Yâranı, şehrin kültürel kimliğinin ve yaşam tarzının önemli bir unsurudur. Bu gelenek, 2010 yılında Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesi'ne dâhil edilmiştir (Gümüş, 2020: 34).

Yâran kültürü, Selçuklu döneminden Osmanlı'ya, oradan Cumhuriyet dönemine kadar miras olarak aktarılmış ve günümüzde Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde toplumsal yaşam üzerinde önemli bir etki yaratmaya devam etmektedir. Bu kültür, toplumsal ilişkilerin şekillendirilmesinde kritik bir rol oynamış ve güçlü bir uzlaştırıcı etki yaratmayı başarmıştır (Göç, 2018: 60).

"Yaren" ve "Yâran" kelimeleri anlam olarak birbirinden farklıdır. "Yaren," tek bir arkadaşı ifade ederken, "Yâran" birden fazla dost veya ahbap anlamına gelmektedir (Tezcan, 2004: 19'dan akt. Göç, 2018: 64).

Yâran kültüründe, dini, ahlaki ve toplumsal kurallar bütünleşik bir şekilde her bireye, dolayısıyla "yâren"e aktarılır. Bu kültürün bir gereği olarak yâranlık, belirli bir zaman dilimiyle sınırlı kalmayıp hayat boyu devam eder. Yâran, çok yönlü bir kültürel yapı olarak dinlenme, eğlenme,

yardımlaşma, eğitim, sosyal dayanışma ve güzel sanatların (musiki, edebiyat, halk oyunları) öğretilip sevilmesini sağlama gibi çeşitli işlevler üstlenmektedir (Çayır, 2011: 83).

Yâran heyeti, 24 kişiden oluşmaktadır; bunlar arasında Başağa (büyük ve saygın kişi), Başağa (küçük ve orta düzeyde maddi durumu olan kişi), 22 yâren (genç ve orta yaş gruplarındaki bireyler), getir-götür işlerini üstlenen Çavuş ve müzisyen grubu yer almaktadır (Akbıyık, 2004: 237'den akt. Gümüş, 2020: 35).

Çankırı yâran sohbetlerinde müzik ve edebiyat, temel unsurlar olarak yer almakta ve sohbetlerin ayrılmaz bir parçası olduğu açıkça görülmektedir (Çakır, 2013: 167).

Türküler, bir toplumun duygu dünyasını, yaşanmışlıklarını ve sosyal yapısını yansıtan önemli sözlü kültür unsurlarıdır. Çankırı türkülerini konu bazında incelemek, bölgenin tarihî, sosyal ve kültürel dinamiklerini daha iyi anlamayı sağlamaktadır.

Yâran kültürünün temel unsurlarından biri olan müzik, işlevsel yönüyle değerlendirildiğinde; törensel etkinliklerin düzenlenmesinde, yerel halk oyunlarının icrasında ve özellikle oyun eşliği olmadan gerçekleştirilen müzik performanslarında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu çerçevede, müziğin gelenek içerisindeki konumu yalnızca estetik bir unsur olmakla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda toplumsal ritüellerin sürdürücüsü ve anlam taşıyıcısı olarak da öne çıkmaktadır (Ekim, 2009: 212).

Bayburtlu, Ulusoy Yılmaz ve Keklik Kal (2021: 482) çalışmalarında Çankırı yöresine ait 59 türkü olduğu belirtmiştir.

Yâran toplantılarında türküler, sadece yerel kültürle sınırlı kalmamakta; Orta Anadolu'nun genelini yansıtan, özellikle Çankırı havalarına benzer yapılar taşıyan türkülere de yer verilmektedir. "Oturak havaları" denilen, yalnızca dinlemeye yönelik icra edilen bu türkü gruplarında ise, hem Anadolu'nun farklı bölgelerine ait ezgiler hem de farklı bir müzik türü olan Türk Sanat Müziği şarkılarının da yer aldığı görülmektedir (Ekim, G. 2009:193).

Bu çalışmada Yâran toplantılarında söylenen Çankırı yöresine ait türkülerin, konularına göre temaları, makamsal yapısı ve usûllerinin sınıflandırılması yapılmıştır. Öncelikle bu sınıflandırma ile kültürel mirası koruma, aktarma ve anlamlandırma amaçlanmıştır.

Ayrıca bu çalışma, unutulmaya yüz tutmuş türküler ve bunların taşıdığı toplumsal değerleri kayıt altına alarak gelecek kuşaklara aktarmayı hedeflemektedir. Literatürde ise halk müziği araştırmalarına kaynak oluşturmak, yöresel kimliği güçlendirmek ve Çankırı'nın müzik kültürünü daha sistematik bir çerçevede sunmak açısından önemli bir katkı olması beklenmektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma, Çankırı yöresine ait Çankırı Valiliği Yâran Kitabında yer alan halk türkülerinin temaları, makamları ve usûl özelliklerini derinlemesine incelemeyi ve kültürel bağlamda anlamlandırmayı amaçlayan nitel bir araştırma olarak kurgulanmıştır.

Araştırma Modeli

Bu araştırma, betimsel tarama modeline dayanmaktadır. Betimsel tarama, mevcut durumun ayrıntılı bir şekilde incelenmesini ve belirli bir olgunun özelliklerinin sistematik bir biçimde ortaya konmasını amaçlar. Bu model, araştırmacının belirli bir olguya ilişkin var olan verileri toplayarak, onları analiz edip açıklamalar yapmasına olanak tanır (Karasar, 2012). Bu sayede, araştırmada ele alınan Çankırı yöresine ait Çankırı Valiliği Yâran Kitabında yer alan halk türkülerinin temaları, makamları ve usûlleri gibi özellikler derinlemesine incelenmiştir.

İçerik analizinde, benzer veriler belirli kavramlar ve temalar altında toplanarak düzenlenmiş ve yorumlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 227).

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın evrenini, Çankırı yöresine ait türkülerin konularına göre sınıflandırılması amacıyla TRT repertuarında yer alan tüm sözlü halk türküleri oluşturmuştur. TRT repertuarı, Türkiye'nin farklı bölgelerinden derlenmiş ve kayıt altına alınmış zengin bir müzik arşivine sahip olup, Çankırı yöresine ait türkülerin de bu arşivde yer aldığı bilinmektedir. Araştırmada örneklem olarak, Çankırı yöresine ait ve TRT THM Repertuar Kitabında kayıtlı olan 59 adet türkü seçilmiştir. Bu türküler, Çankırı Valiliği Yâran Kitabında (Absarılıoğlu, 2012: 1-24) belirtilenler ile karşılaştırılıp (34 adet) tespit edildikten sonra notasına ulaşılan 33 adet türkü değerlendirmeye alınmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Veri toplama süreci, öncelikle TRT repertuarında yer alan Çankırı yöresine ait halk türkülerinin tespiti ile başlamıştır. Bu türkülerin listesi, TRT'nin resmi müzik arşivlerinden temin edilmiştir. Çankırı yöresine ait TRT repertuarından ulaşılan 59 türkü, Çankırı Valiliği Yâran kitabı ile karşılaştırılıp 33 adedinin Yâran geleneğinde kullanılanıldığı tespit edilmiştir. Bu 33 türkü detaylı bir şekilde incelenmiş, konu, makam, usûl yönüyle tek tek ele alınarak sınıflandırılmıştır. Elde edilen veriler, açıklamalarıyla birlikte sunulmuştur. Çankırı Valiliği Yâran kitabı'nda belirtilen

türkülerden Çankırı yöresine ait Trt repertuarına kayıtlı olan türküler (33 adet) şu şekilde listelenmiştir:

Sıra No	**Rep.No**	**Türkü Adı**
1	1867	Arg Altında Bendim Var
2	935	Aşkınla Perişan Yari Görünce
3	1413	Ata Vurdum Yulari
4	1905	Bağa Girdim Üzüm Yok
5	978	Bir Gömlek Giyer Kısarak
6	1378	Bulguru Kaynatırlar (Şam Şime Şime)
7	2065	Cezayir'dir Koç Yiğidin Vatanı
8	2061	Çarşılardan Üç Mum Aldım Yakmaya
9	1880	Çayda Yeşil Bir Kuş Var
10	546	Çıra Çattım Yanmadı
11	422	Dağdan Kestim Fındığı
12	3839	Doğdu'nun Düzüne Yağmaz Mı Dolu
13	572	Duvara Vurdum Kazmayi
14	4140	Eldivanın Kirazı
15	1002	Enteri Diktim Giymedi
16	1574	Evlerinin Önü Yaldiz Piyade
17	458	Hanc'osman'in Avlusunda Kum Kaynar
18	1906	Hanım Seccadesin Atmış Çayıra
19	1877	İlimonum Galburda
20	857	Kaçma Güzel Kaçma Ben Adam Yemem
21	2062	Kahve Yemen'den Gelir
22	1886	Kömür Gözlüm Geçti Günüm Zar İlen
23	2319	Leblebi Koydum Tasa
24	1180	Merdiven Altinda Bir Lira Buldum
25	1743	Meşe Meşeye Benzer
26	1231	Pencerenin Altinda
27	1907	Samsun İskele Başi
28	1248	Sergenin Başı İn Gibice
29	1246	Su Gelir Millendirir

30	806	Suya Gider Su Testisi Elinde
31	1138	Urganları Ulam Ulam Ulalı
32	1883	Yemenimi Al İsterim
33	150	Devel'oğlu Derler Geldim Yanına

Tablo 1. Çankırı yöresi Yâran türküleri (http1).

BULGULAR

1. Konularına göre Çankırı Yâran Türküleri

Bu bölümde Çankırı yöresi Yâran türkülerinin sözleri incelenerek "Aşk, Sevda, Hasret, Ayrılık, Gurbet, Toplumsal ve Sosyal Olaylar, Düğün, ölüm" temalara göre sınıflandırılmıştır.

Konu	**Türkü Adı**	**n**	**%**
Aşk, Sevda	Arg Altında Bendim Var Aşkınla Perişan Yari Görünce Ata Vurdum Yuları Bağa Girdim Üzüm Yok Çarşılardan Üç Mum Aldım Yakmaya Çayda Yeşil Bir Kuş Var Çıra Çattım Yanmadı Hanım Seccadesin Atmış Çayıra Kaçma Güzel Kaçma Ben Adam Yemem Kahve Yemen'den Gelir Meşe Meşeye Benzer Pencerenin Altında Yemenimi Al İsterim Develioğlu Derler Geldim Yanına	**14**	**42,42**
Hasret,Ayrılık,Gurbet	Bir Gömlek Giyer Kısarak Cezayir'dir Koç Yiğidin Vatanı Doğdu'nun Düzüne Yağmaz mı Dolu Eldivan'ın Kirazı Enteri Diktim Giymedi Evlerinin Önü Yaldız Piyade Kömür Gözlüm Geçti Günüm Zar İlen Samsun İskele Başı Suya Gider Su Testisi Elinde	**9**	**27,27**
Toplumsal ve Sosyal Olaylar	Bulguru Kaynatırlar (Şam Şime Şime) Dağdan Kestim Fındığı Duvara Vurdum Kazmayı Hancıosman'ın Avlusunda Kum Kaynar Merdiven Altında Bir Lira Buldum Sergenin Başı İn Gibice Su Gelir Millendirir Urganları Ulam Ulam Ulalı	**8**	**24,24**
Düğün	İlimonum Galburda	**1**	**3,03**

Toplam	**33**	**100**

Tablo 2. Çankırı Yâran Türkülerinin Konularına göre dağılımı.

Konularına göre Çankırı yöresi Yâran türkülerinin en büyük bölümünü aşk, sevda konulu türküler (14 türkü) oluşturmaktadır. Hasret, ayrılık, gurbet temalı türküler (9 türkü) ikinci sırada yer alırken, toplumsal ve sosyal olayları işleyen türküler (8 türkü) üçüncü sırada bulunmaktadır. Düğün konulu türküler ise sadece bir örnekle tabloda yer almaktadır.

2. Usûllerine göre Çankırı Yâran Türküleri

Usûller	Türkü Adı	n	%
2/4	Aşkınla Perişan Yari Görünce Çıra Çattım Yanmadı Kaçma Güzel Kaçma Ben Adam Yemem Kahve Yemen'den Gelir Kömür Gözlüm Geçti Günüm Zar İlen Merdiven Altında Bir Lira Buldum Meşe Meşeye Benzer Pencerenin Altında Suya Gider Su Testisi Elinde	**9**	**27,27**
3/4+4/4	Leblebi Koydum Tasa	**1**	**3,03**
4/4	Arg Altında Bendim Var Ata Vurdum Yuları Bağa Girdim Üzüm Yok Bulguru Kaynatırlar (Şam Şime Şime) Cezayir'dir Koç Yiğidin Vatanı Çarşılardan Üç Mum Aldım Yakmaya Çayda Yeşil Bir Kuş Var Dağdan Kestim Fındığı Eldivan'ın Kirazı İlimonum Galburda Samsun İskele Başı Su Gelir Millendirir	**12**	**36,36**
5/4+4/4	Enteri Diktim Giymedi	**1**	**3,03**
4/4+6/4	Doğdu'nun Düzüne Yağmaz mı Dolu Urganları Ulam Ulam Ulalı	**2**	**6,06**
9/8	Bir Gömlek Giyer Kısarak Duvara Vurdum Kazmayı Evlerinin Önü Yaldız Piyade Hanım Seccadesin Atmış Çayıra Hanc'osman'in Avlusunda Kum Kaynar Sergenin Başı İn Gibice Yemenimi Al İsterim	**7**	**21,21**

Uzun Hava	Devel'oğlu Derler Geldim Yanına	**1**	**3,03**
Toplam		**33**	**100**

Tablo 3. Çankırı Yâran Türkülerinin Usûllere göre dağılımı.

Usûllerine göre Çankırı yöresi Yâran türküleri incelendiğinde 4/4'lük usûl %36,36'sını 12 türkü ile oluşturmaktadır. Türkülerin %27,27'sini 2/4'lük usûl, 9 türkü ile; %21,21'ini aksak usûl olan 9/8'lik 7 türkü ile oluşturmaktadır. Türkülerin %6,06'sını 4/4+6/4 usûl (2 türkü) ve her biri %3,03 ile, 5/4+4/4 ve 3/4+4/4 usûller birer türkü ile yer almaktadır. 1 türkü ise uzun hava olması nedeniyle serbest usûl olarak bulunmaktadır.

3. Makamlarına göre Çankırı Yâran Türküleri

Çankırı Yâran türkülerinin notaları makamsal olarak incelendiğinde ortaya çıkan dağılım tablo 4'te sunulmuştur.

Makamlar	Türkü Adı	n	f
Çargâh	Arg Altında Bendim Var Su Gelir Millendirir Suya Gider Su Testisi Elinde	**3**	**9,1**
Eviç	Evlerinin Önü Yaldız Piyade Yemenimi Al İsterim	**2**	**6,1**
Hicaz	Çarşılardan Üç Mum Aldım Yakmaya Hanc'osman'in Avlusunda Kum Kaynar İlimonum Galburda Kaçma Güzel Kaçma Ben Adam Yemem Sergenin Başı İn Gibice	**5**	**15,2**
Hüseynî	Aşkınla Perişan Yari Görünce Bağa Girdim Üzüm Yok Dağdan Kestim Fındığı Duvara Vurdum Kazmayı Eldivan'ın Kirazı Hanım Seccadesin Atmış Çayıra Kahve Yemen'den Gelir Urganları Ulam Ulam Ulalı Devel'oğlu Derler Geldim Yanına	**9**	**27,3**
Segâh	Çayda Yeşil Bir Kuş Var Çıra Çattım Yanmadı Enteri Diktim Giymedi Pencerenin Altında	**4**	**12,1**
Karcığar	Kömür Gözlüm Geçti Günüm Zar İlen	**1**	

Uşşak	Ata Vurdum Yuları Bulguru Kaynatırlar (Şam Şime Şime) Doğdu'nun Düzüne Yağmaz mı Dolu Meşe Meşeye Benzer	**4**	**12,1**
Karcığar Zemzeme	Bir Gömlek Giyer Kısarak	**1**	**3**
Mahur	Leblebi Koydum Tasa	**1**	**3**
Pençgâh	Merdiven Altında Bir Lira Buldum	**1**	**3**
Zavil	Samsun İskele Başı	**1**	**3**
Hüseynî+ Karcığar	Cezayir'dir Koç Yiğidin Vatanı	**1**	**3**
Toplam		**33**	**100**

Tablo 4. Çankırı Yâran Türkülerinin Makamlarına göre dağılımı.

Tablo 4'e göre, Hüseynî makamı türkülerin %27,3'ünde (9 türkü) kullanılmıştır. Hicaz makamı %15,2'sinde (5 türkü), Segâh makamı %12,1'inde (4 türkü) ve Uşşak makamı %12,1'inde (4 türkü) bulunmaktadır. Çargâh makamı %9,1 (3 türkü), Eviç makamı %6,1'inde (2 türkü) kullanılırken, Karcığar, Karcığar Zemzeme, Mahur, Pençgâh, Zavil ve Hüseynî-Karcığar makamları %3 ile birer türküyle yer almaktadır.

TARTIŞMA VE SONUÇLAR

Yapılan çalışmada, türkülerde işlenen temaların hem bireysel hem de toplumsal unsurlar taşıdığı görülmektedir. Toplumsal konular halk müziğinde önemli bir yer tutarken, bireysel duygular da müziğin vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu bağlamda, bireysel duygular içerisinde en sık işlenen temaların aşk ve ayrılık olduğu dikkat çekmektedir. Türk halk müziğinde aşk, en yaygın temalardan biri olarak öne çıkmaktadır (Şakalar, 2024). Aşk teması, halkın duygusal dünyasını ve kültürel değerlerini yansıtan önemli bir anlatım biçimi olup, türküler aracılığıyla nesiller boyu aktarılmaktadır.

En fazla işlenen konunun 'Aşk ve Sevda' teması olduğu görülmektedir; bu tema 14 türkü (%42,42) ile öne çıkmaktadır. 'Hasret, Ayrılık ve Gurbet' teması ise 9 türkü (%27,27) ile ikinci sırada yer almaktadır. 'Toplumsal ve Sosyal Olaylar' 8 türküyle (%24,24) önemli bir yer tutarken, 'Düğün' teması yalnızca 1 türküde (%3,03) işlenmiştir. Bu dağılım, türkülerin büyük ölçüde bireysel duygular ve özlem gibi evrensel temalar etrafında şekillendiğini, ancak toplumsal olayların da önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Halk müziğinde aşk teması çokça işlense de hasret, ayrılık ve gurbet temalı türküler de önemli derecede yer almaktadır. Göçler, savaşlar ve zorunlu ayrılıklar gibi toplumsal olaylarla ilişkilendirilen bu türküler halkın hafızasında derin izler bırakmıştır. Çankırı Yâran kültüründe kullanılan yöre türkülerinde ise bu temalara daha az yer verildiği görülmüştür.

Ayrıca, düğün konulu türkülerin az olması, bu kültürün duygusal ve dramatik temalar üzerine yoğunlaştığını göstermektedir. Halk müziğinde ölüm teması, özellikle ağıtlar aracılığıyla önemli bir yer edinmişken, bu derlemede ölümle ilgili bir temanın yer almamış olması, Yâran kültürünün dayanışma, dostluk, mertlik, eğlence ve sohbet gibi pozitif değerlere dayalı yapısının bir sonucu olduğu düşünülmektedir. Çakır (2013), çalışmasında Çankırı Yârân sohbetlerini, yöre insanlarının bir araya gelip hem eğlendiği hem de eğitim aldığı ortam olarak tanımlamıştır. Çankırı Yâran kültüründeki türkülerde, ölüm teması yerine dayanışma, dostluk ve eğlence gibi pozitif değerlere odaklanıldığı gözlemlenmiştir.

Oyun havaları, Yâran toplantılarında eğlencenin ve toplumsal kaynaşmanın bir parçası olarak kullanılmaktadır. Elde edilen bulgulara göre uzun havalar yer alsa da, belirli bir disiplin ve gelenek çerçevesinde, oyun havalarının daha çok kullanıldığını görülmüştür. Türkülerde en çok kullanılan usûl, 12 türkü ile çalışmanın %36,36'sını oluşturan 4/4'lük usûldür. Bunu, 9 türkü ile çalışmanın %27,27'sini oluşturan 2/4'lük usûl takip etmektedir. 4/4+6/4 usûlü %6,06 oranında yer alırken, 3/4+4/4, 5/4+4/4 ve serbest usûlleri ise %3,03'lük eşit paya sahiptir. Bu dağılım, türkülerin ağırlıklı olarak 4 zamanlı ve 2 zamanlı usûllerle bestelendiğini, ancak farklı usûllerin de yer aldığını göstermektedir.

Türkülerin notaları makam açısından incelendiğinde, 33 türkü arasında 9'unun Hüseyni makamında olduğu belirlenmiştir. Çankırı yöresi Yâran türkülerinde en yaygın kullanılan makamın Hüseyni olması, Türkiye genelinde de türkülerin çoğunlukla bu makamda olmasıyla açıklanabilir. Hüseynî makamı, tam perdeli makamlar arasında gerek otoritesi gerekse etkileyiciliğiyle öne çıkan bir konuma sahiptir. Tura, bu makamı diğer tüm makamlardan daha azametli, yüce ve değerli olarak nitelendirmekte; onun otoritesini vurgulayarak, diğer makam ve terkîplerin Hüseynî makamına yönelmekten ve ona tabi olmaktan imtina etmediklerini ifade etmektedir (Kantemiroğlu, 1976–1977: 63'den akt. Kınık, 2011:459).

Hicaz (%15,2, 5 türkü), Segâh (%12,1, 4 türkü) ve Uşşak (%12,1, 4 türkü) makamları da halk müziğinde yaygın kullanılan makamlar arasında yer almakta ve bu bölgedeki türkülerde önemli bir yer tutmaktadır. Daha nadir görülen makamlar arasında Karcığar, Karcığar Zemzeme, Mahur,

Pençgâh, Zavil ve Hüseynî-Karcığar (%3,0, 1'er türkü) yer almaktadır. Bu da, halk müziğinde baskın makamların yanı sıra, bazı nadir kullanılan makamların da varlığını göstermektedir.

Çankırı Yâran Müziği'nde kullanılan makamların, 20. yüzyılın başlarına dek bölgede etkin biçimde sürdürülen âşıklık geleneğine dayalı olarak şekillenmiş bir şehir müziği formu taşıdığını göstermektedir. Bu durum, Yâran Müziği'nin yalnızca yerel bir halk müziği pratiği değil, aynı zamanda kentsel müzik gelenekleriyle iç içe geçmiş zengin bir kültürel birikimi yansıttığını düşündürmektedir (Ekim, 2009:198-199).

Genel olarak, makam dağılımı halk müziğinin geleneksel yapısına uygun bir çeşitlilik göstermektedir. Hüseynî, Hicaz, Uşşak ve Segâh gibi makamların öne çıkması, bu türkülerde hem duygusal hem de dramatik anlatımların baskın olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca, kullanılan makamlar Anadolu halk müziğinde yaygın olan kalıplarla büyük ölçüde örtüşmekte ve bölgenin müzikal kimliğini yansıtmaktadır.

Çankırı Yâran türkülerine ve Çankırı yöresi türkülerine ilişkin çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır (Uygur, 2002; Ekim, 2009; Çayır,2011; Sargın, 2011; Çakır 2013, Yalçın 2021, Baybur-tlu, Yılmaz& Keklik Kal, 2021). Bu durum, bölgenin zengin müzik kültürünün yeterince belgele-nememesine ve araştırılamamasına neden olmaktadır. Özellikle Çankırı'nın halk müziği reper-tuvarı, Orta Anadolu'nun karakteristik ezgi ve ritim yapısını yansıtmasına rağmen, bu alanda yapılan bilimsel çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. Bu eksiklik, hem yerel müzik mirasının korunması hem de gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemli bir boşluk oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Çankırı Yâran türkülerinin derlenmesi, analiz edilmesi ve akademik literatüre kazan-dırılması, hem bölgesel kültürün korunması hem de Türkiye'nin müzik mirasının zenginleştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Absarılıoğlu, A. (2007). *Gelenekten evrensele yâran.* Çankırı: Kayıkçı Ofset.

Akbıyık, A. (2004). Urfa 'Sıra Gecesi'nden, Çankırı 'Yaran Meclisi'ne'. Yâran Kültürü ve Çankırı, *II. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri* içinde (233-245. ss.). Çankırı.

Bayburtlu, A. S. (2016). Erzurum yöresi müziklerinin kültürel özelliği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *2*(2), 262-278.

Bayburtlu, A. S., Ulusoy Yılmaz, D., ve Keklik Kal, F. (2021). Türkü sözlerinde şiddet çağrıştıran ifadeler: İç Anadolu Bölgesi örneği. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 12(45), 475-488. https://doi.org/10.35826/ijoess.2924

Çakır, Ö. (2013). Çankırı'da yârân sohbetlerinin edebi cephesi yahut yârân edebiyatı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *1*(1), 151-20.

Çayır, K. (2011). Çankırı Yaran meclisinde bağlamanın rolü. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *2*(2), 79-92.

Ekim, G. (2009). *Çankırı yâran geleneğinin tarihî kültürel kökenleri ve müzik uygulamaları. (Yayınlanmış Doktora Tezi)*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Göç, E. (2018). Yâran kültürünün kent yaşamına etkisi: Çankırı örneği. *Milli Kültür Araştırmaları Dergisi*, *2*(1), 59-73.

Gümüş, R. (2020). *Çankırı İli'nin somut olmayan kültürel mirası. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu.

Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kantemiroğlu, D. (1976–1977). Kitâb-ı İlmü'l Mûsikî Alâ Vechi'l- Hurûfat, (TıpkıbasımTranskripsiyon- Tercüme: Yalçın Tura) İstanbul: Tura Yayınları.

Kınık, M. (2011). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak hüseyni dizisi ve hüseyni türküler. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *8*(16), 455-469.

Kurt, B. (2016). *Malatya yöresi türkü söyleme geleneği ve Malatya türküleri*. *(Yayınlanmış Doktora Tezi)*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Sargın, H. (2014). *Çankırı Âşıklık Geleneği ve Âşık Durmazî*, Çankırı Belediyesi Yayınları.

Şakalar, A. (2024). Türk halk müziğinde felsefi motifler ve anlam dünyası. *Türk Müziği*, 293-311.

Tezcan, M. (2004). Türk Kültürünün Simgesi Olarak Çankırı Yâran Kültürü, Yâran Kültürü ve Çankırı, *II. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri* içinde (18-31. ss.). Çankırı.

Uğur, A. (2015). Müzik coğrafyası: Türkülerdeki coğrafya. *Bilig*, (74), 239-260.

Uygur, T. N. (2002). *Çankırı halk edebiyatı: türküler--maniler--ninniler*. Okuyan Adam yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Web Kaynakları

http1: Absarılıoğlu, A. (2012). Geçmişten Geleceğe Dünya Kültür Mirasımız Yâran. (Erişim adresi https://www.cankiri.gov.tr/kurumlar/cankiri.gov.tr/valilikyayinlari/dunyakulturmirasimi zyaran/yarankitabi 1-24.pdf), (Erişim tarihi: 03.03.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Çankırı is one of the small provinces in Central Anatolia with its thousands of years of history, unique nature, rich cultural assets, and its most important naturel resource, the Salt Cave (Gümüş, 2020: 17).

Çankırı has been an important settlement center for many civilizations such as the Ethiopians, Paphlagonians, Romans, Seljuks and Ottomans throughout history. It is known that this region, which was connected to Kastamonu in the early periods, was located within the borders of Paflagonia and was divided between the commanders of Alexander the Great (Sargın, 2014: 4).

Çankırı Yâranı, which represents traditional conversation meetings in Çankırı, is an important element of the city's cultural identity and lifestyle. This tradition was included in the Representative List of Intangible Cultural Heritage by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) in 2010 (Gümüş, 2020: 34).

The words "Yaren" and "Yâran" are different in meaning. While "Yaren" refers to a single friend, "Yâran" means more than one friend or buddy (Tezcan, 2004: 19 as cited in Göç, 2018: 64).

In Yâran culture, religious, moral and social rules are transmitted in an integrated manner to each individual, hence to the "yâren". As a requirement of this culture, yâranism is not limited to a certain period of time but continues throughout life. Yâran, as a multifaceted cultural structure, undertakes various functions such as recreation, entertainment, solidarity, education, social solidarity and ensuring that fine arts (music, literature, folk dances) are taught and loved (Çayır, 2011: 83).

In this study, the folk songs belonging to the Çankırı region, which are sung in Yâran meetings, were classified according to their themes, tone and measure structures. First of all, with this classification, it is aimed to protect, transfer and make sense of cultural heritage.

In addition, this study aims to record the forgotten folk songs and the social values they carry and transfer them to future generations. In the literature, it is expected to be an important contribution in terms of creating a source for folk music research, strengthening local identity and presenting Çankırı's music culture in a more systematic framework.

The data collection process started with the identification of folk songs belonging to Çankırı region in the TRT repertoire. The list of these folk songs was obtained from the official music archives of TRT. The 59 folk songs from the TRT repertoire of Çankırı region were compared with the Çankırı Governorship's Yâran book and it was determined that 33 of them were used in the

Yâran tradition. These 33 folk songs were examined in detail and classified one by one in terms of subject, tone and measure structure.

The theme of love is an important form of expression that reflects the emotional world and cultural values of the people and is transmitted through folk songs for generations.

It is seen that the most common theme is 'Love and Infatuation'; this theme stands out with 14 folk songs (42.42%). The theme of 'Longing, Separation and Expatriation' ranks second with 9 folk songs (27.27%). While 'Social Events and Public Occasions' occupies an important place with 8 folk songs (24.24%), the theme of 'Wedding' is covered in only 1 folk song (3.03%). This distribution shows that folk songs are largely shaped around universal themes such as individual feelings and longing, but social events also play an important role.

According to the findings obtained, although Uzun Hava pieces are included, it was seen that folk dance tunes are mostly used within the framework of a certain discipline and tradition. The most commonly used method in folk songs is the 4/4 method, which constitutes 36.36% of the study with 12 folk songs. This is followed by the 2/4 method, which constitutes 27.27% of the study with 9 folk songs. The 4/4+6/4 method accounts for 6.06%, while the 3/4+4/4, 5/4+4/4 and free methods have equal shares of 3.03%.It is seen that the folk songs are mainly composed in 4-stroke and 2-stroke measure structures, but different measure structures are also included.

When the notes of the folk songs were analyzed in terms of makam, it was determined that 9 of the 33 folk songs were in Hüseyni makam. The fact that Hüseyni is the most commonly used makam in Yâran folk songs of Çankırı region can be explained by the fact that folk songs are mostly in this tone throughout Türkiye. Hicaz (15.2%, 5 folk songs), Segâh (12.1%, 4 folk songs) and Uşşak (12.1%, 4 folk songs) tones are also among the tones commonly used in folk music and have an important place in the folk songs of this region. Among the less common tones are Karcığar, Karcığar Zemzeme, Mahur, Pençgâh, Zavil and Hüseynî-Karcığar (3.0%, 1 folk song each). This shows that in addition to the dominant tones in folk music, there are also some rarely used tones.

In general, the tone distribution shows a diversity in accordance with the traditional structure of folk music. The prominence of tones such as Hüseynî, Hicaz, Uşşak and Segâh suggests that both emotional and dramatic expressions are dominant in these folk songs. In addition, the tones used largely overlap with the patterns common in Anatolian folk music and reflect the musical identity of the region.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 28.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 22.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1667712
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ANALYSIS OF THE IMPACT OF GLOBALISATION ON MUSICAL TRENDS AND CULTURAL EXPRESSIONS

CHUNG, Jun-Ki [1], KOBZAR, Tatyana[2], OTKYDACH, Volodymyr[3], RIABCHUN, Iryna[4], IVANENKO, Olena[5]

ABSTRACT

The purpose of this study is to identify the mechanisms through which global trends influence the development of local music scenes. The study explores the relationship between globalisation and changes in musical genres, focusing on cultural hybridisation, the role of digital platforms, and shifts in listening habits. Specifically, it analyses how these processes contribute to the adaptation

[1] Head Researcher, DSc, Institute for Pietatis Theologia, Kwangshin University, 500-710, 36 Yangsantaekjiso-ro, Gwangju, South Korea, junkichung861@gmail.com. https://orcid.org/0000-0003-2243-4849
[2] Associate Professor, PhD, Department of Stage Language, I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 01054, 40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, tat.kobzar@outlook.com. https://orcid.org/0000-0002-7973-671X
[3] Professor, DSc, Department Music Art of Pop and Jazz, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, 61003, 11/13 Maidan Konstytutsii., Kharkiv, Ukraine, v-otkydach@hotmail.com. https://orcid.org/0009-0001-7154-5812
[4] Associate Professor, PhD, Department of Musical and Performing Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 04053, 18/2 Bulvarno-Kudriavska Str., Kyiv, Ukraine, iryna.riabchun@outlook.com. https://orcid.org/0000-0001-8070-7847
[5] Associate Professor, PhD, Department of Musicology and Music Education, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 04053, 18/2 Bulvarno-Kudriavska Str., Kyiv, Ukraine, ivanenko-olena@hotmail.com. https://orcid.org/0000-0003-2785-7728

of traditional musical elements to modern consumption conditions and the evolution of musical trends. A comparative analysis is conducted on popular tracks from 2015 and 2024, assessing various criteria such as the nationality of the artists, genre, language of performance, and other factors. The study discovers that globalisation fosters cultural enrichment and stimulates innovation but can also lead to standardisation and the loss of cultural uniqueness. Special attention is given to the impact of globalisation on the Ukrainian music scene, emphasising the importance of modernising cultural institutions and supporting creative industries. The study highlights the necessity of preserving local musical traditions to avoid homogenisation and ensure the diversity of musical expressions. It also explores potential strategies to counteract standardisation, such as supporting local creative initiatives, which help maintain the diversity of musical expressions and enhance the resilience of cultural scenes to external influences. The findings confirm that globalisation is a complex phenomenon, with both positive and negative effects on music scenes. It is crucial to adapt to global challenges while preserving unique cultural identities.

Keywords: Cultural integration, local music scenes, digital platforms, internationalisation of music, world music, pop rock.

KÜRESELLEŞMENIN MÜZIKAL EĞILIMLER VE KÜLTÜREL IFADELER ÜZERINDEKI ETKISININ ANALIZI

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, küresel eğilimlerin yerel müzik sahnelerinin gelişimini hangi mekanizmalar aracılığıyla etkilediğini tespit etmektir. Çalışma, kültürel melezleşme, dijital platformların rolü ve dinleme alışkanlıklarındaki değişimlere odaklanarak küreselleşme ile müzik türlerindeki değişimler arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Spesifik olarak, bu süreçlerin geleneksel müzik unsurlarının modern tüketim koşullarına adaptasyonuna ve müzik trendlerinin evrimine nasıl katkıda bulunduğunu analiz etmektedir. Sanatçıların milliyeti, tür, icra dili ve diğer faktörler gibi çeşitli kriterler değerlendirilerek 2015 ve 2024 yıllarına ait popüler parçalar üzerinde karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Çalışma, küreselleşmenin kültürel zenginleşmeyi desteklediğini ve yeniliği teşvik ettiğini ancak aynı zamanda standartlaşmaya ve kültürel benzersizliğin kaybına da yol açabileceğini ortaya koymaktadır. Küreselleşmenin Ukrayna müzik sahnesi üzerindeki etkisine özel bir önem verilmekte, kültür kurumlarının modernleştirilmesi ve yaratıcı endüstrilerin desteklenmesinin önemi vurgulanmaktadır. Çalışma, homojenleşmeyi

önlemek ve müzikal ifadelerin çeşitliliğini sağlamak için yerel müzik geleneklerinin korunmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Ayrıca, müzikal ifadelerin çeşitliliğinin korunmasına yardımcı olan ve kültürel sahnelerin dış etkilere karşı direncini artıran yerel yaratıcı girişimlerin desteklenmesi gibi standartlaşmaya karşı potansiyel stratejileri de araştırmaktadır. Bulgular, küreselleşmenin müzik sahneleri üzerinde hem olumlu hem de olumsuz etkileri olan karmaşık bir olgu olduğunu teyit etmektedir. Benzersiz kültürel kimlikleri korurken küresel zorluklara uyum sağlamak çok önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel entegrasyon, yerel müzik sahneleri, dijital platformlar, müziğin uluslararasılaşması, dünya müziği, pop rock.

INTRODUCTION

Globalisation as one of the key processes of the modern world impacts all aspects of life, including culture and the arts. In the 2020s, globalisation has had a profound effect on the music industry, fostering interaction between different cultures and promoting the creation of new musical genres and styles. The purpose of the study is to analyse how globalisation influences musical genres and cultural expressions.

The relevance of the subject under study is determined by several important factors, encompassing both global and local aspects of cultural development. Globalisation increasingly affects various areas of life, including culture and the arts, creating new challenges and opportunities for their development (Yuliia et al., 2025). Globalisation is defined as the growing interdependence of economies, cultures, and populations across the world, driven by international trade in goods and services, advances in technology, and the movement of investments, people, and information (Schilirò, 2020). In the context of the music industry, globalisation not only stimulates the development of new musical genres but also brings about profound changes in cultural identity, shaping new cultural paradigms. Globalisation significantly facilitates the cross-pollination of musical cultures, enriching local musical traditions through the integration of global influences (Guliyeva and Kopanitsa, 2024). This phenomenon is observed in many countries where traditional musical styles begin to merge with elements from other cultures, creating new hybrid genres. Platforms such as YouTube, Spotify, and other streaming services provide musicians with the opportunity to share their work with a global audience (Zaki et al., 2023). While this opens up new

avenues for cultural exchange, it also raises concerns about the preservation of national and local cultural identities. Some musical cultures may face the risk of marginalisation due to the dominance of global musical styles (Spytska, 2024a). These issues are critical for understanding how globalisation impacts cultural identity and the preservation of cultural heritage in the face of increasing global integration. The relevance of this study, therefore, lies in the need for a deeper understanding of the impact of globalisation on musical processes, highlighting both the positive and negative consequences of these changes.

Fedosenko (2024) highlights the profound impact of globalisation on the music industry and culture at large, particularly in the context of the development of digital technologies and social media. In the study by Bobul (2022), the formation of contemporary music is explored as a result of the interaction between global and local trends, where local phenomena are seen as relational rather than oppositional to global processes. Bobul emphasises that modern music integrates global social, musical, and economic aspects while simultaneously reflecting the experiences of national cultures and global music practices. Havrilyuk and Hnatiuk (2023) focus on the role of social media as a transformative tool in mass culture. They note that through posts, comments, likes, shares, and other forms of engagement on social media platforms, previous experiences influence the selection of new value criteria, which in turn drive cultural development.

Skoptsova and Rehesha (2023) explore the role of music streaming platforms in supporting and popularising Ukrainian culture among young people. Based on their analysis, the researchers conclude that globalisation facilitates the integration of local cultures into the global context through innovative media. The study by Mazur (2024) focuses on the impact of globalisation on contemporary music, particularly Ukrainian musical culture. Mazur investigates how different cultural traditions interact and influence one another, shaping new musical styles and genres. Burlaka (2021) analyses the impact of globalisation on Ukrainian pop songs. Her research shows how under the influence of global trends, Ukrainian music undergoes changes, approaching international standards. The author notes that although globalisation opens up new opportunities for Ukrainian music, it can also lead to the loss of national identity.

Despite considerable progress in this field, many questions remain, particularly regarding how globalisation affects musical styles in specific cultural contexts and the mechanisms through which musical genres intermingle. The subject of the study is sociocultural systems in the context of globalisation, while the object is the interaction of global and local factors in the cultural genesis

process. The purpose of the study is to determine the influence of globalisation on musical genres and cultural expressions, with a particular focus on identifying the mechanisms of cultural integration within the musical sphere.

METHOD

To achieve the purpose of this study, a broad range of papers, analytical articles, monographs, and legal documents relating to cultural policy in Ukraine and globally are utilised. The study is based on a comparative analysis of Ukrainian's musical preferences over a nine-year interval, specifically between early 2015 and mid-2024. The study was conducted without human participation, ethical approval is not required. The study is conducted in several stages, including the collection and systematisation of academic sources on globalisation, cultural processes, and musical trends, followed by a critical analysis of both classical theories of globalisation and contemporary approaches to analysing its impact on cultural identity and musical trends as a form of cultural expression. Resources such as music charts, statistical data, and cultural reports are employed to ensure the objectivity and reliability of the results.

A comparative analysis of the 50 most popular songs in Ukraine in 2015 and 2024 (TOP-100 most popular..., 2024) is used to investigate the influence of globalisation on the musical preferences of the Ukrainian audience. The research begins with data collection on the most popular compositions from each period. The data gathered includes information about the performers, genres, nationalities of the artists, and details of collaborations. Particular focus is given to the songs that ranked high in the charts, as these reflect the preferences of the largest segment of the audience. A detailed analysis of the genre composition of each list of songs is then conducted. This included identifying the main music genres featured on the charts and tracking changes in genre preferences between 2015 and 2024. Special attention is paid to identifying new genre trends that may have emerged due to globalisation and their influence on the musical tastes of the Ukrainian audience. Another important step is determining the nationality of the performers and the language composition of the songs. This allows for an assessment of the extent to which global trends, such as the popularity of international artists and the use of different languages in songs, have influenced the local music market. An analysis of the ratio of local to global artists is also conducted. It shows whether the popularity of foreign artists increased or decreased in comparison to Ukrainian

performers. In the next stage, a detailed analysis of the results from the comparative study is conducted, highlighting the key trends in the development of musical styles under the influence of globalisation. A crucial aspect of this study is identifying changes in genre preferences and the growing influence of international music trends on the local market.

Particular attention is paid to emerging trends in genre preferences and the influence of international developments on the local market. This enables the identification of the impact of globalisation on the musical preferences of the Ukrainian audience, the new genres and styles that have gained popularity, and the extent to which international music trends have shaped the development of the Ukrainian music scene.

The study employs phenomenological, typological, historical, and cultural-genetic methodologies, alongside the synthesis of independent data. The phenomenological approach allows for an analysis of how Ukrainian listeners perceive globalisation through music, focusing on their personal experiences and musical tastes. The typological method facilitates the classification of changes in musical genres, highlighting new musical trends that have arisen under the influence of globalisation. The historical approach traces the evolution and transformation of musical genres over time, comparing pre- and post-globalisation periods. The cultural-genetic method examines the adaptation of global musical elements to the Ukrainian cultural context and their impact on new cultural identities. By combining these methodologies with the synthesis of independent sources and scholarly data, the study offers a comprehensive exploration of how globalisation has reshaped the music market and the preferences of the Ukrainian audience.

RESULTS

The role of the state and globalization in the development of the music industry and its integration into the global music market

The essence of globalisation is reflected in the spread of standards and forms that transcend geographical and national boundaries. This process fosters an intensive exchange of information and products, facilitated by digital technologies that allow such exchanges to occur swiftly and efficiently. It is important to acknowledge that globalisation affects not only economic aspects but also cultural, social, and political structures. It promotes cultural exchange, leading to the integration of diverse cultural elements and the creation of new, hybrid forms of cultural expression. In the realm of music, globalisation facilitates the dissemination of various musical

styles and genres, which are shaped by local cultural characteristics, resulting in the emergence of new musical trends (Çelik and Güncan, 2025). Kozlovets (2009) observes that globalisation "has encompassed all spheres of social life and has created a globally interconnected system of interdependence among nations and peoples across the world".

In the modern era of globalisation, significant transformations are occurring within the cultural and creative industries, which are becoming the foundation of new forms of economic activity (Diachenko, 2024; Çardak et al., 2025). A defining feature of these changes is the blurring of established boundaries between content producers and consumers (New EU programme…, 2021). Globalisation enhances the importance of the creative sector as a platform for innovation and cultural exchange. Global market conditions require cultural and creative industries not only to adapt to new technological opportunities but also to be able to generate new forms of cultural practices that meet the needs of different societies. At the same time, these industries face challenges related to global competition, preserving cultural identity, and the need for constant content updates. In this context, cultural and creative industries play a crucial role in shaping new social and economic paradigms, where creativity becomes a key driver of societal development.

In the context of globalisation, a nation's cultural policy must be directed towards achieving strategic priorities that ensure not only the preservation of national identity but also its development within the framework of global cultural processes. One of the key objectives is the preservation of artistic and cultural-historical heritage, which forms the foundation of national culture and ensures its continuity over time. The state should facilitate the conditions necessary for creative activity, offering support to talented artists and initiatives that reflect the unique aspects of national culture. Cultural policy must consider the interests and needs of various social groups, ensuring access to cultural products and services regardless of social status, age, or geographical location. This includes the development of cultural infrastructure, the organisation of cultural events in regional areas, support for cultural initiatives aimed at diverse audiences, and the provision of equal access to cultural resources.

Currently, state policy in the cultural sector of Ukraine is aimed at stimulating the development of new economic sectors, particularly innovative creative clusters, which possess significant potential for economic growth and cultural advancement. The introduction of the term "creative industries" into official discourse represents a milestone in the development of this sector, as it allows for the

clear identification of activities that generate cultural products and services with high added value and considerable potential for international cultural exchange (Resolution of the…, 2011). In this context, Ukraine's participation in the European Union's "Creative Europe" Programme for 2014-2020, which the country joined in 2016, is of particular importance. This programme provides Ukrainian creative teams and organisations with financial and methodological support for the implementation of their projects at the international level, thus promoting the integration of Ukrainian culture into the broader European cultural space.

The establishment of the National Bureau of the "Creative Europe Ukraine" Programme within the Ukrainian Centre for Cultural Research was a significant step towards integrating Ukraine's cultural sector into the European cultural sphere. The programme, which spanned from 2014 to 2020, enabled cultural practitioners not only to travel but also to reach new audiences, exchange practical skills, and forge new creative partnerships at the international level (New EU programme…, 2021). It aimed not only at promoting creative initiatives but also at creating conditions for the development of new forms of cultural cooperation and innovative approaches to cultural activities. On 26 May 2021, the European Commission announced the launch of the new "Creative Europe" programme for the period 2021-2027, one of the most extensive initiatives of the European Union aimed at supporting the creative and cultural industries (New EU programme…, 2021). With a budget of €2.4 billion, representing a 63% increase compared to the previous programme, this initiative reflects the EU's strengthened emphasis on the importance of culture as a strategic resource capable of contributing to economic and social recovery in the aftermath of the crisis. Ukraine's accession to the 2005 UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (Law of Ukraine…, 2010) underscores the country's commitment to preserving cultural diversity and supporting the development of creative industries. This commitment is further reflected in Articles 439-440 of the Association Agreement between Ukraine and the European Union, which sets out the legal framework for Ukraine's integration into the European cultural space and for ensuring the protection and development of national cultural heritage (Resolution of the…, 2011).

Since 2014, Ukraine has faced the urgent task of not only preserving but also deeply comprehending and re-evaluating its own cultural-political identity. This process has taken on particular importance amid complex geopolitical and domestic political changes, necessitating a reorientation of national priorities. The recognition of national identity has become critically

important in shaping a new model of national consciousness that reflects both the historical experience and the contemporary realities of Ukrainian society (Kopievska, 2019). In 2017, the Ukrainian Cultural Fund (UCF) was established based on the relevant law of Ukraine, playing a crucial role in the development of national culture and the arts (Cultural and creative industries…, 2019).

Globalisation of the music industry: A balance between unification and cultural diversity

In the context of globalisation and digital transformation, the music industry is undergoing profound changes that significantly affect the creation, distribution, and perception of musical content. Globalisation, in this sense, is a complex and multifaceted phenomenon that brings both positive and negative consequences for the development of cultural practices and identities. On the one hand, it opens new opportunities for cultural enrichment, fostering the active exchange of ideas, knowledge, and artistic traditions between countries and regions. A notable example of this is the emergence of the "world music" genre, where traditional musical elements from Africa, Asia, and Latin America are integrated into contemporary compositions that gain international popularity. In her study, Litovka (2013) defines this concept as "distinct areas in authenticity and folklore, and a synthesis of various ethnic (folk) musical styles and genres (rock, pop, jazz) into a unified whole, characterised by modern material presentation, contemporary sound, and the use of new technologies".

Another example is the popularisation of funk music. Initially perceived as a simplified genre, funk later gained recognition as an influential style that profoundly shaped the development of modern popular music. Contemporary musicians, such as The Maneken, Monatik, and Jamala, actively incorporate funk elements into their compositions, demonstrating the genre's impact on Ukrainian music culture. Ukrainian pop rock, as a stylistic offshoot of rock music, exemplifies the synthesis of international and national components, allowing it to maintain its authenticity while participating in global music trends. The international component of Ukrainian pop rock lies in the use of the English language, characteristic musical lexicons, and compositional techniques that have already become well-established in global popular music (Ovsyannikov, 2020). Bands such as "Okean Elzy" and "Boombox" adopt Western musical standards, making their music accessible and comprehensible to audiences beyond Ukraine. However, national identity is expressed through the use of the Ukrainian language in song lyrics and the incorporation of elements of the national

musical language, reflecting the specifics of Ukrainian cultural traditions. For example, some compositions by the band "VV" utilise motifs characteristic of Ukrainian folklore, adding authenticity and a distinctive colour to their music.

One of the interesting trends developing in the context of globalisation is the increasing use of artificial intelligence (AI) technologies in the field of music (Fernández, 2024). For instance, Google has developed an open-source tool called Magenta, which allows musicians to enhance their works using AI algorithms (Bondarenko, 2022; Chang et al., 2023). It encompasses a wide range of commercial and technological sectors, including sound design for video games, background music for various media projects, and even the development of music algorithms for personalised user experiences in digital environments. On the other hand, globalisation can also have negative consequences, particularly in the unification of cultural practices, which leads to a reduction in cultural diversity and the gradual loss of national and local identities. For example, as a result, traditional musical forms, such as African folk songs or Asian classical music, may gradually lose popularity among the local population.

Table 1 presents the nationalities of the artists whose songs rank among the most popular tracks in Ukraine. The main genres of these songs and the number of songs performed by artists of each nationality are also indicated. No compositions of Ukrainian origin are found in the top positions of the chart. The table highlights the broad geographic diversity of the featured performers. An important aspect is the genre diversity presented in the table, which highlights the global exchange of cultural elements. Particular attention should be given to Ukrainian performers who are actively integrating into global musical processes while maintaining their national identity through the use of local genres and themes.

Artist's nationality	**Song genres**	**Number of songs of each nationality**
Ukraine	Pop-rap, indie, rap, pop, funk, hip-hop	25
USA	Synth-pop, funk, disco, rap, indie rock, pop, electro-rock, post-punk	7
United Kingdom	Alternative pop	2
Republic of Korea	Hip hop, Latin, K-pop alternative R&B	2
India	Rap	1
Albania	Hip-hop	1
Romania	Hip-hop	2

Iran, Brazil, France	Funk	1
United Kingdom, USA	Remix	1
Russia	Rap, pop	7

Table 1. Variety of genres and nationalities in Ukraine's most popular songs for August 2024

Source: prepared based on Spotify charts.

Table 2 outlines various comparative parameters of the most listened-to songs from 2015 and 2024, including popular genres during these periods, the languages of the performances, and the socio-political context of these tracks.

Parameter	Top 50 (2015)	Top 50 (2024)
Genre diversity	Most tracks are in pop, electronic music, EDM, and hip-hop. Western genres dominate	Genre diversity has increased: indie, pop-rap, funk, alternative pop, K-pop. A blend of local and global genres.
Nationality of artists	Dominated by artists from the USA, UK, and Russia. The number of Ukrainian artists is minimal.	Considerable increase in the number of Ukrainian artists. Also includes artists from Iran, India, Brazil, and South Korea.
Language of performance	Primarily English and Russian. Few Ukrainian tracks.	Increased number of songs in Ukrainian. Coexistence of English and Ukrainian tracks. Russian-language tracks are almost absent.
Russian-language tracks	Russian-language tracks are popular.	Significant decline in the number of Russian-language tracks due to political and sociocultural changes.
Collaborations	Few international collaborations, mainly focused on solo artists.	Increased number of international collaborations, with Ukrainian artists collaborating with foreign musicians.
Music trends and the impact of globalisation	Globalisation influenced the popularisation of Western trends, with local artists adapting to Western markets.	The influence of globalisation intensified: global music trends intertwine with local ones, increasing the integration of Ukrainian musicians into the global context.

Countries of origin of artists	USA, UK, Russia, France, Germany. Western countries predominantly dominate.	USA, UK, Ukraine, South Korea, Iran, India, Brazil. Increase in artists from new regions.
Sociopolitical context	Music reflects general Western and global trends. Ukrainian identity in music is less pronounced.	Music increasingly reflects sociopolitical changes in Ukraine, with the growing importance of national identity in the context of globalisation.

Table 2. Comparative characteristics of music trends in 2015 and 2024

Source: UA Modna website (TOP-100 most popular era, 2015) and Spotify.

The shift of creative industries to an online format, made possible by globalisation, also presents challenges. Firstly, poor sound quality and unreliable internet connections can severely impair the perception of cultural products, diminishing their value to the audience. This issue affects not only musical events but also other forms of art, such as theatrical performances or virtual exhibitions, where both visual and audio quality are critical to the full appreciation of the work. Secondly, the lack of a "live atmosphere" is another major drawback of globalisation in the creative industries. Physical presence at concerts, exhibitions, or other cultural events creates a unique experience for audiences, one that cannot be fully replicated in an online environment. The "live" interaction between the audience and performers or creators of artworks fosters a sense of participation, which is an integral part of cultural consumption. When all information is presented in a ready-made format, the need for independent creative exploration is diminished, potentially hindering the development of insights and the intellectual enrichment of viewers or listeners. Such an approach can foster passive consumption of cultural products, where the audience only engages with the superficial aspects without deeper reflection or interaction with the artistic work.

The impact of digital technologies on the global music market and consumer preferences

The modern era of digital technologies has opened up new opportunities for music consumption. Television channels and radio stations, which once held dominant influence over shaping musical preferences, have now been largely replaced by internet platforms, particularly among younger audiences. Users are able to select content based on their individual tastes, gaining access to music from different parts of the world (Tkachenko et al., 2024). This broadens their cultural horizons and allows them to discover new genres and styles. Traditional media, such as radio and television,

have lost their relevance in major cities and have shifted to regions where digital infrastructure is not yet fully developed (Amangeldiyeva et al., 2020). Meanwhile, media streams, especially musical ones, are becoming increasingly differentiated, creating parallel cultural dimensions. The concept of an "internet trend" is gaining increasing importance, shaping new forms of interaction between cultural environments (Olefir, 2016).

The growing popularity of streaming services has become a key factor in the "dematerialisation" of music products, marking a shift from physical media to digital streams. Music, which previously existed in the form of physical carriers – vinyl records, cassettes, compact discs – has now transformed into an interactive service accessible at any time and in any place via the internet (Suranchiyeva et al., 2023). This change not only affects the way music is consumed but also transforms the music industry itself, altering the hierarchical structures that once existed. Mobile devices and numerous streaming platforms, such as Spotify, SoundCloud, Apple Music, and others, serve not only as tools for accessing music but also as platforms for interaction. Here, listeners can create playlists, share preferences, discover new artists, and even influence the popularity of certain tracks. In the context of research on the impact of globalisation on musical trends, digitisation and the development of streaming services become a key factor in the globalisation of the music industry. Streaming platforms facilitate the dissemination of music from various corners of the globe, making it accessible to audiences anywhere (Rexhepi et al., 2024; Spytska, 2024b). This contributes to the emergence of new musical trends that are products of cultural exchange, wherein diverse styles and genres intertwine to create new, hybrid forms. Moreover, streaming services enable new artists to reach a global audience more rapidly, diminishing the influence of traditional music labels as intermediaries (Pecheranskyi and Yeremenko, 2023). This leads to the democratisation of the music industry, where an artist's success increasingly relies on audience reactions rather than decisions made by producers.

Contemporary Ukrainian artists actively utilise social media platforms, such as TikTok, to promote their work, showcasing successful integration into the global media landscape. Notable performers like Nastya Kamenskykh (2.8 million followers) and Nadia Dorofeeva (3.2 million followers) leverage TikTok as a key tool for popularising their music projects, effectively adapting to the demands of the digital environment. This underscores the importance of social networks in establishing a new type of interaction between musicians and their audiences, based on continuous

dialogue and virtual presence. For instance, the Ukrainian band Mountain Breeze made a bold move by releasing a TikTok album, reflecting their awareness of the importance of digital platforms in the contemporary music milieu. However, the influence of TikTok as an innovative phenomenon has already evolved from a novel tool to a conventional element of marketing strategy (Bondarenko, 2022).

Social platforms allow musicians and listeners to establish direct connections, exchange creative ideas, and interact without intermediaries (Mukhtarova et al., 2024; Romaniuk, 2021). Social networks also stimulate creativity, enabling the creation of new musical trends and the discovery of new talents. Consumers now have access to a wide array of musical genres and artists that were previously unavailable. This shift leads to an increased interest in cultural products that transcend national traditions and encourages cultural hybridisation. For example, the emergence of global music platforms such as YouTube Music, Spotify, and Apple Music has significantly impacted the dynamics of K-pop dissemination. The explosive success of the South Korean group BTS, which has achieved considerable heights on American and European charts, has served as a catalyst for the further growth of K-pop's popularity among youth (Kharchenko, 2023).

An analysis of the professional profiles of Ukrainian musicians and songwriters indicates a close connection to global music trends, particularly in the genres of rock, pop, and electronic music, which are the most prevalent among Ukrainian performers. However, the low level of legal formalisation and the income of musicians suggest a weakness in the infrastructure, posing challenges for the integration of Ukrainian music into the global context. Issues related to legal regulation also limit the opportunities for Ukrainian artists to earn royalties, a crucial aspect of the global music industry. The music production sector in Ukraine reflects global trends but simultaneously faces national challenges. Despite most production representatives working without legal formalisation, two out of three still earn a living exclusively in the music industry. This indicates a high level of dependence on global music trends, where familiar practices, such as the alienation of copyright, are widespread. Moreover, the impact of COVID-19 on this sector was relatively minor, reflecting the adaptability and resilience of the globalised market.

Music management is a key element in the globalisation of the Ukrainian music industry (Podra et al., 2020). Although many managers combine their activities with other fields and operate without legal formalisation, their role in promoting artists is crucial. Globalisation opens up new opportunities for Ukrainian managers but also requires them to develop new competencies,

particularly in legal and international domains (Ukraine's music industry…, 2020). The concert industry, one of the most lucrative areas within the music sector, also faces challenges related to globalisation.

It is particularly important to highlight the role of collaborations between Ukrainian musicians and their international counterparts, which is also a result of globalisation. Such collaborations not only facilitate the global spread of Ukrainian music but also encourage the internationalisation of musical works, creating new cultural and artistic contexts. Examples of joint projects, such as the duet between Ed Sheeran and Taras Topolia or the inclusion of Andriy Khlyvnyuk's vocals in a Pink Floyd composition, demonstrate how globalisation can unite musicians from different countries to create collaborative works with profound cultural and symbolic significance. The internationalisation of Ukrainian music is not merely an integration of Ukrainian performers into global music practices, but also an expression of their national and cultural identity in a global context. The compositions created during the war have become not only symbols of the fight for freedom and independence but also a powerful tool of cultural diplomacy, contributing to the formation of a positive image of Ukraine on the world stage (Fedosenko, 2023).

The challenges of cultural policy in the context of globalisation are particularly relevant in light of the difficulties faced by Ukrainian society. Many researchers highlight the contradictory nature of the effects of globalisation on cultural development. While globalisation is inextricably linked with economic processes, its foundation remains rooted in spiritual and cultural dimensions. A comprehensive analysis of this phenomenon requires consideration of its socio-economic, socio-anthropological, and socio-cultural dimensions. In particular, Melnyk (2014) stresses the importance of developing a cultural policy concept for Ukraine, which should serve as a conceptual model describing the mechanisms for overcoming cultural crises in the context of globalisation, often caused by economic upheavals. The formation of such a cultural concept is essential to ensure that culture serves as a compensatory factor in times of crisis, helping to restore balance between the technological and humanitarian aspects of societal development.

DISCUSSION

The study confirmed that globalisation is a complex and multifaceted phenomenon that affects musical trends and cultural expressions, leading both to the enrichment and homogenisation of

cultural elements. The results of the study indicate that globalisation serves as a catalyst for significant changes in the music industry, as evidenced by the diversity of musical styles that evolve through cultural exchange. For instance, in the global music industry, there is a notable integration of elements from various genres, resulting in the creation of new musical forms. This phenomenon not only broadens the boundaries of musical perception but also fosters innovation within the music sphere. The importance of these changes lies in the fact that they create new opportunities for musicians and audiences, expand cultural exchange, and provide access to a wide array of musical products. Globalisation enables musicians to collaborate and share their work with audiences across the world – an opportunity that was previously unattainable (Nosenko, 2024). This broadens the horizons of listeners, allowing them to engage with music originating from diverse cultural contexts. However, this process also has its negative aspects. The standardisation of musical products, driven by the influence of global media and commercial pressures, can result in the loss of cultural distinctiveness. This is particularly relevant for smaller cultural communities, whose musical traditions may be eroded by the forces of global trends. Syuta (2006) notes that globalisation is a powerful force transforming the music industry.

The results of the study confirm that musical trends are also subject to globalising processes, with their transformation serving as an indicator of broader cultural shifts. Music, as one of the most dynamic and sensitive forms of cultural expression, responds to globalisation through the adaptation and integration of new elements arising from intercultural exchange (Zaki and Fernandez, 2023). However, it should be noted that the unpreparedness of some cultural institutions for these changes may result not only in a management crisis but also in a crisis of institutional identity. This is reflected in the gradual loss of clear cultural markers, which complicates the preservation of unique musical traditions and leads to their homogenisation under the influence of dominant global trends.

Castells (2005) highlights the fundamental changes occurring in the socio-cultural space under the influence of the network society, which has emerged due to the rapid development of information and communication technologies. According to his concept, the network society represents a new social structure that transforms conventional modes of interaction, communication, and cultural exchange. Information technologies, which form the foundation of this new social formation, not only facilitate globalisation but also radically alter the nature of social connections and cultural practices, making them more dynamic, interactive, and flexible. In the current study, which focuses

on the analysis of globalisation's impact on musical trends and cultural expressions, similar processes were examined. In particular, the development of information technologies and digital platforms plays a key role in transforming the music industry, allowing artists from different parts of the world to interact, exchange ideas, and create new forms of musical expression. However, as in Castells' analysis, these processes are dual in nature. On the one hand, they promote global cultural exchange, but on the other, they can lead to the homogenisation of musical styles and the displacement of local musical traditions by global trends.

In contemporary society, a phenomenon is observed in which elite forms of art are being transformed into simplified, sometimes even superficial, versions of themselves, a trend that often raises concerns among cultural critics and researchers. Some researchers, such as Shumeiko (2021), argue that this tendency may indicate a general regression in the arts. In their view, while cultural products have become more accessible, they simultaneously lose depth and substance, turning into mere parodies of what was once admired only by a select few. This perspective draws attention to the degradation of high art as it becomes a mass product, prioritising commercial success over aesthetic or intellectual value. However, the current study offers an alternative view of these processes. It is worth challenging the notion that contemporary art is experiencing a regression while acknowledging that the transformation of artistic forms in connection with globalisation and the spread of mass culture is a complex and contradictory phenomenon. Rather than interpreting these changes as degradation, they can be seen as opportunities for art to adapt to modern conditions. These transformations open new horizons for creativity, where elite and mass art can interact and mutually enrich each other.

Without adequate support and adaptation to new conditions, musical trends may lose their uniqueness and become part of a homogenised global cultural landscape, which could, in turn, lead to a crisis of identity and distinction. The growing popularity of musical genres that originated in different parts of the world has been facilitated by the influence of global media and social networks, creating opportunities for cultural interpenetration and the blending of styles (Kharchenko, 2024). As an emblem of modern cultural exchange, K-pop blends traditional Korean aesthetics with global music styles, making it a compelling subject for future research into the dual impact of globalisation – preserving cultural uniqueness (Jeong and Chung, 2024).

The results of the study indicate that globalisation is a complex and multifaceted process that affects musical trends and cultural expressions. Given the complexity and dynamism of the modern world, it is important to continue research in this area to preserve musical diversity and ensure the development of the music industry in the context of globalisation.

CONCLUSION

In summary, the findings underscore the importance of analysing the impact of globalisation on musical trends and cultural processes. At this stage, globalisation not only facilitates the interpenetration of cultures but also brings about profound changes in local cultural identities. This highlights the need for Ukraine to implement innovations in the cultural sector that will enable the harmonisation of global cultural exchange processes with the demands of national identity.

A key condition for achieving this objective is the development of effective mechanisms for managing cultural processes. This includes the modernisation of cultural institutions, the integration of cutting-edge technologies, and the creation of conditions for the growth of creative industries. In addition, it is essential to rethink historical experiences and adapt them to contemporary realities to ensure the continuity of cultural traditions amid global transformations.

The findings suggest important conclusions that outline potential areas for future exploration. In particular, conducting empirical studies is promising, as it would provide a deeper understanding of how globalisation affects specific musical communities and cultural phenomena. Such research could involve the analysis of statistical data on musical preferences across different regions and interviews with music industry representatives, which would help identify new trends and challenges.

Another important area of study is examining how globalisation influences cultural identities, especially in small cultural communities under pressure from global trends. This issue is particularly relevant for Ukraine, where cultural uniqueness plays a crucial role in the national revival and development.

Moreover, it is essential to consider the impact of globalisation on cultural production processes, particularly in the context of new technologies. Digitalisation and the development of information and communication technologies create new opportunities for cultural development, yet they also demand the creation of new approaches to managing cultural processes.

The study primarily focused on a theoretical analysis of the impact of globalisation on musical trends and the broader cultural context. Due to the absence of a practical component, it was not possible to conduct an empirical examination of globalisation's effects on specific musical communities or cultural phenomena. This lack of practical investigation also limits the ability to consider the tangible consequences of globalisation on local music scenes and cultural identities, preventing definitive conclusions about the depth and nature of these changes. Despite these limitations, the theoretical framework presented in this study opens avenues for further exploration. The next logical step would be to undertake empirical studies that analyse specific musical trends and their transformations under the influence of globalisation. Such studies could incorporate qualitative and quantitative research methods, including interviews with musicians and audiences and statistical analysis of musical preferences across different regions. This would provide a more nuanced understanding of how globalisation affects musical and cultural practices, and what strategies could be developed to preserve and foster cultural diversity in the face of global shifts.

REFERENCES

Amangeldiyeva, G.S., Toktagazin, M.B., Omarov, B.Z., Tapanova, S.S., Nurtazina, R.A. (2020). Storytelling in media communication: Media and art models. *International Journal of Criminology and Sociology,* 9, 3166-3174.

Bobul, I. (2022). World music at the crossing point of global and ethnocultural ones. *Notes on Art Criticism*, 41, 108-115.

Burlaka, A. (2021). Ukrainian pop song in the conditions of globalization. Modern studies of culture and art. In: *Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference "Modern Studies of Culture and Art"* (pp. 123-125). Sievierodonetsk: Volodymyr Dahl East Ukrainian National University.

Çardak, B.R., Doğan, D.U., Arslan, S., Arslan Kurnaz, G. (2025). Creative economy and sustainability: the example of music industry. *Yegah Journal of Musicology*, 8(1), 632-668.

Castells, M. (2005). *The network society: A cross-cultural perspective*. Cheltenham: Edward Elgar.

Çelik, D., Güncan, Ö. (2025). Cultural synthesis and innovative approaches in music: Makam and modernism in the works of Necil Kazim Akses. *Yegah Journal of Musicology*, 8(1), 279-302.

Chang, W., Yin, S., Yu, M., Teymurova, V., Balabeyova, N. (2023). Impact of innovation on Corporate Social Responsibility: Evidence from China. *Economic Analysis and Policy*, 78, 1185-1194.

Diachenko, A. (2024). The concept and essence of contemporary art. *Notes on Art Criticism*, 24(2), 44-51.

Fedosenko, K. (2023). Music industry of Ukraine during the war. *Bulletin of the Mariupol State University*, 23, 149-154.

Fedosenko, K. (2024). *Music industry and social media: trends of functioning and mutual influence: qualification work*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts.

Fernández, D.M.M. (2024). Prospective research in the field of teaching creative skills to artificial intelligence. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 3(1), 34-45.

Guliyeva, I., Kopanitsa, L. (2024). Folklore in contemporary music: Revival of cultural traditions. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review,* 3(2), 24-34.

Havrilyuk, O., Hnatiuk, A. (2023). The interaction between social networks and mass culture: Algorithms' role and significance. *Issues of Cultural Studies*, 42, 90-101.

Jeong, S., Chung, J. (2024). Hallyu from the perspective of socio-cultural-intellectual implications. *International Journal of Social Science and Humanities Research,* 12(1), 167-176.

Kharchenko, S. (2024). Environmental media literacy in the conditions of sustainable development. *International Journal of Philology*, 28(2), 82-95.

Kopievska, O. (2019). The cultural capital as a component of modern state. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, 1, 17-21.

Kozlovets, M.A. (2009). *The phenomenon of national identity: Challenges of globalization: monograph.* Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University.

Litovka, Ya.V. (2013). "Word-music" as a means of national identification in the context of globalisation. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 29, 91-100.

Mazur, O. (2024). Cross-cultural influence in music: Research on how different cultural elements integrate into contemporary musical works, fostering global cultural exchange. *International Scientific Journal "Internauka"*, 158(3), 65-69.

Melnyk, V. (2014). Formation and development of cultural policy in the conditions of globalization. *Humanities Bulletin of Zaporizhzhe State Engineering Academy*, 58, 148-156.

Mukhtarova, N., Nurtazina, R., Krawczyk, D., Barvinok, V., Vorontsova, A., Vasić, S., Vasylieva, T. (2024). Interconnections in the education-migration-labor market chain in Central and Eastern Europe. *Problems and Perspectives in Management*, 22(4), 470-486.

Nosenko, O. (2024). Immersive technologies in the formation of musical audio space. *Notes on Art Criticism,* 24(1), 23-32.

Olefir, D. (2016). Festival movement in Europe: Communication aspects. *Mass Communication in Global and National Dimensions*, 6, 109-113.

Ovsyannikov, V. (2020). *Pop-rock as a representative trend of contemporary Ukrainian music culture*. Kyiv: National Academy of Management Personnel of Culture and Arts.

Pecheranskyi, I., Yeremenko, L. (2023). Audio streaming as a trend in the development of audiovisual technologies and its impact on the modern music industry. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 26-32.

Podra, O., Litvin, N., Zhyvko, Z., Kopytko, M., Kukharska, L. (2020). Innovative development and human capital as determinants of knowledge economy. *Business: Theory and Practice,* 21(1), 252-260.

Rexhepi, F.G., Breznica, R.K., Rexhepi, B.R. (2024). Evaluating the Effectiveness of Using Digital Technologies in Music Education. *Journal of Educational Technology Development and Exchange,* 17(1), 273-289.

Romaniuk, O. (2021). Expression and interpretation of attraction and interpersonal intimacy: A comparative study of female nonverbal behaviour. *Analele Universitatii din Craiova - Seria Stiinte Filologice, Lingvistica*, 43(1-2), 220-237.

Shumeiko, L. (2021). *International classical music festivals as an innovative form of modern creative leisure*. Kyiv: Educational and Research Institute of Practical Cultural Studies and Art Management.

Skoptsova, O., Rehesha, N. (2023). Music streaming platforms in the aspect of building national and cultural identity. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 88-94.

Spytska, L. (2024a). Narcissistic Trauma Main Characteristics and Life Impact. *Journal of Nervous and Mental Disease*, 212(5), 255-260.

Spytska, L. (2024b). Practice-based methods of bringing to legal liability for anonymous defamation on the Internet and in the media. *Social and Legal Studios*, 7(1), 202-209.

Suranchiyeva, Z., Bostanov, B., Kenesbayev, S., Idrissov, S., Turganbay, K. (2023). Unveiling the digital equation through innovative approaches for teaching discrete mathematics to future computer science educators. *Journal of Information Technology Education: Innovations in Practice*, 22, 215-234.

Syuta, B. (2006). *Globalisation and peripheralisation processes in culture as a factor in the organisation of artistic integrity in contemporary music. Research*. Kyiv: Komora.

Tkachenko, O., Chernykh, M., Kuznetcov, I., Karpovich, V., Jatkiewicz, P. (2024). An impact of web animation on user perception and engagement. *Journal of the Balkan Tribological Association,* 30(5), 875-897.

Yuliia, P., Al-Ababneh, H.A., Symonenko, O. (2025). The impact of globalisation on economic systems and social structures. *Dialogues in Humanities and Social Sciences,* 3(1), 63-72.

Zaki, H.O., Fernandez, D. (2023). Automation in digital marketing. *Digital Natives as a Disruptive Force in Asian Businesses and Societies,* 241-251. https://doi.org/10.4018/978-1-6684-6782-4.ch014

Zaki, H.O., Jamaludin, N.A., Ghazali, A.W. (2023). The influence of social media on gen alpha's purchasing decisions. In: *Digital Natives as a Disruptive Force in Asian Businesses and Societies* (pp. 110-119). Hershey, Pennsylvania: IGI Global.

Web Resources

Bondarenko, O. (2022). From TikTok to artificial intelligence. What technologies are used in the music industry today. (Access address: https://life.pravda.com.ua/culture/2022/02/17/247477/). (Access date: 20.01.202).

Cultural and creative industries #With the support of UKF in 2018. (2019). (Access address: https://uaculture.ucf.in.ua/texts/kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-zapidtrymkyukf-u-2018-roczi/), (Access date: 12.02.2025).

Kharchenko, Yu. (2023). The phenomenon of the popularity of K-pop and cover dance in the world: How Korean culture is spread in Poltava. (Access address: https://www.0532.ua/news/3723528/fenomen-popularnosti-k-pop-ta-kaver-densu-u-sviti-ak-u-poltavi-posiruut-korejsku-kulturu), (Access date: 20.01.202).

Law of Ukraine (2010) No. 1811-VI "On Ratification of the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions". (Access address: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1811-17#Text), (Access date: 20.01.2025).

New EU programme "Creative Europe 2021-2027" announced. (2021). (Access address: https://creativeeurope.in.ua/posts/new_creative_europe_programme), (Access date: 20.01.2025).

Resolution of the Supreme Council of Ukraine (2011) No. 3517-VI "On Adopting the Draft Law of Ukraine on the National Cultural Product as a Basis". (Access address: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3517-VI#Text), (Access date: 20.01.2025).

Schilirò, D. (2020). Towards digital globalization and the covid-19 challenge. (Access address: https://mpra.ub.uni-muenchen.de/100504/1/MPRA_paper_100504.pdf), (Access date: 20.01.2025).

TOP 100 most popular songs in Ukraine (early 2015). (2015). (Access address: https://uamodna.com/articles/top-100-naypopulyarnishyh-pisenj-v-ukrayini/), (Access date: 20.01.2025).

Ukraine's music industry has been studied for the first time. (2020). (Access address: https://mmr.ua/ru/show/v-ukrayini-vpershe-doslidili-muzichnu-industriyu), (Access date: 20.01.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Küreselleşme, modern dünyanın en tanımlayıcı süreçlerinden biri olarak, kültürel ve sanatsal ifadeler dahil olmak üzere insan deneyiminin her yönünü derinden etkilemiştir. Bu süreç, sadece ekonomik ve sosyal alanlarda değil, aynı zamanda sanat ve kültür alanında da önemli dönüşümlere yol açmıştır. Küreselleşme, müzik endüstrisini köklü bir şekilde değiştirmiş ve yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasını hızlandırmıştır. Müzikal küreselleşme, müzik türlerinin ve üslup yaklaşımlarının birbirine karışmasıyla birlikte, bu karışımın küresel ve yerel düzeydeki kültürel, sosyal ve ekonomik bağlamlarla nasıl etkileşime girdiğiyle de tanımlanabilir. Küreselleşme, müziğin üretim, dağıtım ve tüketim biçimlerini köklü bir şekilde değiştirmiş ve müzikal ifadenin evriminde yeni bir aşama başlatmıştır.

Küreselleşme, müzik prodüksiyonunun ve dağıtımının şekil bulmasında önemli bir rol oynamıştır. Dijital platformlar, müzik dünyasında devrim yaratmış ve müziğin küresel ölçekte daha erişilebilir hale gelmesini sağlamıştır. YouTube, Spotify, SoundCloud ve TikTok gibi dijital platformlar, müzikal prodüksiyonu daha önce hiç olmadığı kadar erişilebilir kılmış ve müzik dinleme alışkanlıklarını köklü bir biçimde değiştirmiştir. Bu platformlar, sanatçılara küresel kitlelere ulaşma fırsatı sunmuş, müzik dağıtımını anında küresel düzeye taşımış ve sanatçılar ile dinleyiciler arasında doğrudan etkileşimler yaratmıştır. Ayrıca, bu dijital platformlar, bağımsız sanatçılar için müzik üretiminde yaşanan geleneksel engelleri aşabilmelerine imkan tanımış ve yeni para kazanma stratejilerinin gelişmesini sağlamıştır.

Bu çalışma, küresel eğilimlerin yerel müzik sahnelerinin gelişimi ve evrimini nasıl etkilediğini incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle Ukrayna bağlamına odaklanarak, küresel müzik akımlarının yerel kültürlerle nasıl etkileşime girdiği analiz edilmiştir. Küresel kültürle yerel müzik sahnelerinin etkileşimi, küreselleşmenin müzikal ifadeyi şekillendirmedeki etkilerini, yerel kültürle küresel müzik akımları arasındaki dinamik ilişkileri derinlemesine incelemektedir. Bu araştırmanın önemi, hem küresel kültürel dinamikleri hem de yerel koruma kaygılarını ele almasıdır. Küresel müzik akımlarının yerel sahnelerde nasıl yer bulduğunu, yerel sanatçılar ile küresel müzik trendlerinin

nasıl birleştiğini anlamak, kültürel çeşitliliğin korunması ve yenilikçi müzik üretiminin teşvik edilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Küreselleşme, müzik türlerinin birbirine karışmasına ve bu karışımın yerel kültürel bağlamlarla nasıl bir etkileşim içinde olduğunu gösteren karmaşık bir süreçtir. Küreselleşme, bir yandan farklı müzik gelenekleri arasında çapraz tozlaşma yoluyla kültürel zenginleşmeyi teşvik etmekte, sanatsal yenilik ve melez türlerin geliştirilmesi için fırsatlar yaratmaktadır. Bu süreç aynı zamanda, kültürel çeşitliliğin korunmasına yönelik zorlukları da beraberinde getirmektedir. Küresel müzik tarzlarının baskın hale gelmesi, yerel müzik kültürlerini dışlayabilir ve bu durum, kültürel özgünlük kaygılarına yol açabilir. Bu bağlamda, müzikal küreselleşme hem zenginleştirici hem de birleştirici bir süreç olarak karşımıza çıkarken, kültürel homojenleşmeye ve özgünlük kaybına da yol açabilir. Ukrayna örneği, bu etkileşimlerin ve çelişkilerin somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Ukrayna, Sovyetler Birliği'nin çözülmesinin ardından, hem tarihsel olarak hem de kültürel olarak büyük değişim süreçlerinden geçmiştir. Küreselleşme süreci, özellikle 2015 ve sonrasında, Ukrayna müzik sahnesinde ciddi değişikliklere yol açmıştır. Ukrayna'nın bağımsızlık sonrası dönemde kendi kültürel kimliğini inşa etme çabaları, küresel müzik akımlarının etkisiyle şekillenmiş ve Ukrayna müzik sahnesi giderek daha fazla küresel ve yerel etkilerin bir bileşimi haline gelmiştir.

Ukrayna'daki müzik tercihlerinin analizi, küreselleşmenin yerel müzik sahnesi üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır. 2015-2024 yılları arasında popüler olan 50 şarkı, bu sürecin nasıl işlediğine dair önemli veriler sunmaktadır. Bu dönemde, Ukrayna'daki müzik tercihleri, küresel müzik akımlarının etkisiyle belirgin bir şekilde değişmiştir. Tür tercihlerindeki değişimler, yerel dinleyicilerin küresel müzik trendlerine nasıl adapte olduklarını göstermektedir. Küresel müzik akımlarının etkisi, Ukrayna'da daha önce yerel olarak tanınan türlerin küresel düzeyde de kabul görmesine yol açmıştır. Ayrıca, popüler sanatçıların milliyetindeki değişiklikler, kültürel tüketim kalıplarındaki evrimi açıkça ortaya koymaktadır. Bu değişimler, Ukrayna'nın kültürel kimliğini koruma çabaları ile küresel kültürel alışverişi uyumlu bir şekilde entegre etmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Araştırmanın bulguları, Ukrayna'nın ulusal kimliğini koruyarak küresel kültürel alışverişi uyumlu bir şekilde entegre etmesinin gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kültürel süreçlerin etkin bir şekilde yönetilmesi önemlidir. Kültürel kurumların küresel kültürel manzaraya uyum sağlayacak şekilde modernize edilmesi, kültürel üretim ve yayılım süreçlerinde teknolojilerin

entegre edilmesi gerekmektedir. Küreselleşmenin müzik üzerinde yarattığı değişim, Ukrayna'daki yaratıcı endüstriler için önemli fırsatlar sunmaktadır. Ancak, bu fırsatların etkili bir şekilde değerlendirilebilmesi için yerel yaratıcı girişimlere ve sanatçılara destek verilmesi gerekmektedir. Geçmişte, müzik ve kültür daha yerel düzeyde üretilirken, küreselleşme ile birlikte, bu kültürel üretimin dünya çapında yayılması, müzikal yaratıcılığı ve kültürel ifadenin evrimini hızlandırmıştır. Küresel müzik platformlarının ve dijital medya araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, yerel müzik sahneleri daha fazla görünür hale gelmiş ve küresel bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu süreç, müziğin evrensel bir dil olarak kullanılmasını sağlamış, kültürel sınırları aşan yeni ifade biçimlerini teşvik etmiştir. Ancak, dijitalleşme ve küreselleşmenin etkisiyle, kültürel zenginliğin ve çeşitliliğin korunması önemli bir sorun haline gelmiştir.

Gelecekteki araştırmalar, küreselleşmenin müzik ve kültür üzerindeki etkilerini daha ayrıntılı bir şekilde inceleyecektir. Ukrayna gibi ülkelerde müzik tercihleri üzerinde yapılan istatistiksel analizler, küreselleşmenin yerel müzik kültürleri üzerindeki etkilerini daha derinlemesine ortaya koyacaktır. Ayrıca, küreselleşmenin kültürel kimlikler üzerindeki etkisini, özellikle daha küçük kültürel topluluklarda inceleyen araştırmalar, bu süreçlerin yerel topluluklar üzerindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Küreselleşmenin etkisiyle dijital teknolojiler kültürel üretim süreçlerini nasıl şekillendiriyor? Bu sorular, gelecekteki araştırmaların odak noktaları arasında yer alacaktır. Küreselleşme ve dijitalleşme, müzik dünyasında yeni bir çağ başlatmış, kültürel üretimi hızlandırmış ve müzik dinleme alışkanlıklarını köklü bir şekilde değiştirmiştir.

Sonuç olarak, küreselleşme, müzikal yaratıcılığı ve kültürel ifadeyi kökten yeniden şekillendiren derin bir olgudur. Hem sanatsal inovasyon için benzersiz fırsatlar sunarken hem de kültürel özgünlük konusunda zorluklar yaratmaktadır. Küresel etkilerle yerel kültürel ifadeler arasındaki sürekli diyalog, karmaşık ve dinamik müzik manzaraları yaratmaya devam etmektedir. Bu etkileşimlerin anlaşılması, çağdaş kültürel üretimin karmaşık, diyalojik doğasına yönelik derinlemesine analizler yapmayı gerektirir. Küresel etkilerle yerel kültürel ifadeler arasındaki dengeyi kurmak, kültürel çeşitliliğin korunması için kritik öneme sahiptir. Bu dengeyi sağlamak, hem küresel hem de yerel müzik sahnelerinin gelişimine katkıda bulunacaktır.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 27.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1666646
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ERKEN CUMHURİYET'TE SEMBOLİK İNŞA: KÜLTÜR, KİMLİK VE TÜRK HALK MÜZİĞİ

KOÇER, Burak[1]

ÖZ

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür ve sembol arasındaki ilişki, ulusal kimlik inşası bağlamında Türk halk müziğinin stratejik önemini gözler önüne serer. Kuramsal düzeyde White, Sapir ve Gerbner gibi isimlerin vurguladığı üzere, kültür büyük ölçüde paylaşılan sembollerin bir bütünüdür ve toplumun ortak hafızasını, değerlerini ve kimliğini sürekli yeniden üretir. Bu çerçevede, Osmanlı'nın son yıllarında Avrupa'dan esinlenen folklor çalışmaları Türkiye'de de aydınlar arasında ilgi toplamış; "halk"ın kültürel mirasının "milli kültürün kök kaynağı" olarak benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Çalışmada literatür taraması ile elde edilen veriler aracılığıyla anlaşıldığı üzere Erken Cumhuriyet kadroları, ulusal kimliği güçlendirmek amacıyla halk müziğini devlet destekli politikalarla merkezî bir konuma yerleştirmiş, radyo yayınları, Halkevleri ve konservatuvarlar aracılığıyla sistemli derleme ve yaygınlaştırma girişimleri başlatmıştır. "Yurttan Sesler" korosu, bu sürecin sembolik doruk noktalarından biri olarak, halk türküleri üzerinde seçici müdahalelerin yapıldığı ve türkü sözlerinin "milli ruha" uygun biçimde yeniden düzenlendiği bir model işlevi görmüştür. Bağlama gibi geleneksel çalgılar, modernleşme

[1] Öğr. Gör., Fırat Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Halk Müziği ASD, kocerburak@gmail.com, 0000-0002-8048-4142

rüzgârlarına rağmen "milli ses" arayışı doğrultusunda yeniden sahnede yerini almıştır. Bu "seçici geleneğin icadı" sayesinde halk müziği, yalnızca estetik veya folklorik bir unsur olmaktan çıkıp siyasal meşruiyeti, kolektif hafızayı ve toplumsal aidiyeti besleyen güçlü bir sembole dönüşmüştür. Böylece Erken Cumhuriyet'in modern ulus-devlet inşası sürecinde, halk müziği aracılığıyla kültürel sembollerin nasıl etkin kullanıldığı açıkça görülmekte; günümüzde de halk müziğinin kimlik, kültür ve gelenek tartışmalarındaki merkezi konumu devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, kültür, sembol, milli ruh, toplumsal aidiyet.

SYMBOLIC CONSTRUCTION IN THE EARLY REPUBLIC: CULTURE, IDENTITY AND TURKISH FOLK MUSIC

ABSTRACT

In the Early Republican Period, the relationship between culture and symbol clearly reveals the strategic significance of Turkish folk music in the construction of national identity. As theorists like White, Sapir, and Gerbner emphasize, culture largely comprises shared symbols and continually reproduces a society's collective memory, values, and identity. In this context, the folklore studies inspired by Europe in the late Ottoman era also gained the attention of Turkish intellectuals, laying the groundwork for the perception of the "people's" cultural heritage as the "root source of national culture." To strengthen national identity, the Early Republican authorities positioned folk music at the center of state-supported policies and launched systematic collection and dissemination efforts via radio broadcasts, People's Houses (Halkevleri), and conservatories. The "Yurttan Sesler" (Voices from the Homeland) choir served as a symbolic peak of this process, functioning as a model in which selective interventions were made on folk songs and their lyrics were rearranged in accordance with the "national spirit." Traditional instruments like the bağlama, despite the winds of modernization, reclaimed their place on stage in pursuit of a "national sound." Through this "selective invention of tradition," folk music evolved from a mere aesthetic or folkloric element into a potent symbol that bolstered political legitimacy, collective memory, and social belonging. Thus, in the modern nation-state building of the Early Republican era, one can see how cultural symbols were effectively employed through folk music. Today, folk music continues to hold a central position in discussions of identity, culture, and tradition.

Keywords: Turkish folk music, culture, symbol, national spirit, social belonging.

GİRİŞ

Kültür, insan topluluklarının varoluşunu, kimliklerini ve tarihsel sürekliliklerini kavramada en temel referans noktalarından birini oluşturur. Toplumsal yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan kültür, insanın zihinsel süreçleriyle toplumsal etkileşimlerini iç içe geçirerek anlam dünyalarını derinleştirir. Bu bağlamda kültür, yalnızca maddi ögelerle sınırlı kalmaz; aksine düşünce, duygu, inanç ve ritüelleri de kapsayan çok katmanlı bir örgütlenmeyi ifade eder. White ve Sapir gibi sosyal bilimciler, kültürün hem bireyin toplum içindeki konumunu belirlediğini hem de toplumun ortak bellek ve değer sistemlerini sürekli yeniden kurguladığını vurgularlar. Kültürün böylesine kapsamlı ve dinamik bir yapı sunmasında, sembol kavramının merkezi bir işlev üstlendiği açıktır. Çünkü kültür, büyük ölçüde paylaşılan anlamların ve bu anlamları taşıyan sembolik araçların bütününden oluşur. Gerbner'in belirttiği üzere, kültürel hikâyeler ve sembolik örgütlenme, bireylerin dünyayı anlama biçimlerini, değerlerini ve önceliklerini şekillendirir. Dolayısıyla kültürü derinlemesine anlamak, sembollerin toplumsal yaşamda üstlendiği çok boyutlu rolü çözümlemeyi gerektirir.

Sembollerin kültürle kurduğu bu ayrılmaz bağlantı, insanın düşünce mekanizmalarını ve toplumsal inşa süreçlerini açıklamada kilit bir konuma sahiptir. Ernest Cassirer'in insanı "sembolleştiren hayvan" olarak tanımlaması, kültürel üretimlerin ve bilişsel yapının sembollerle ne kadar iç içe olduğunu açıkça gösterir. Cassirer, sembollerin yalnızca somut işaretler olarak değil, zihinsel kurgular biçiminde de işlediğini, dolayısıyla insanın "sembolleri oluşturan ama aynı zamanda onlar tarafından kuşatılan" bir varlık olduğunu savunur. Bu yaklaşım, sembollerin kültürün kurucu öğeleri olduğunu, kültür dünyasının anlaşılabilmesi için sembolleştirme süreçlerine yakından bakmak gerektiğini ortaya koyar. Diğer yandan Swidler, kültürün "sembolik araçlar toplamı" olduğuna dikkat çekerek bu araçların dil, efsaneler, ritüeller, anlatılar gibi pek çok farklı formda tezahür ettiğini belirtir. Bu bakış açısı, toplumsal belleğin nasıl yeniden üretildiğini ve bireylerin gündelik yaşamda hangi anlam çerçeveleri içinde var olduğunu derinlemesine incelemenin önemine işaret eder.

Tam da bu noktada, Türk halk müziğinin "kültürel sembol" düzeyindeki etkisi somut ve çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Erken Cumhuriyet Dönemi, Osmanlı'nın son yıllarından itibaren yükselen milliyetçilik akımlarının mirasını devralarak ulusal kimlik inşasına ivme kazandırmış, bu süreçte halk müziğini "ulusal kültürün kök kaynağı" olarak konumlandırmıştır. Osmanlı'dan

Cumhuriyet'e uzanan çizgide, Köprülüzade Mehmet Fuad'ın "folklor"un devlet politikası için taşıdığı kritik öneme dair vurguları ve Herder'in "volk" düşüncesindeki "halk" merkezli bakış, Türkiye'deki aydın ve siyaset yapıcıların halk müziğine yaklaşımını şekillendirmiştir. Ziya Gökalp gibi aydınların halk türküleriyle ulusal kültür arasındaki bağı vurgulamaları, sadece müziği estetik bir değer olmaktan çıkarıp politik bir araç hâline de getirmiştir. Bu doğrultuda radyo yayınları, konservatuvar çalışmaları ve özellikle Halkevleri faaliyetleri, halk müziğini devlet destekli projelerle sistemli biçimde derleme, düzenleme ve yaygınlaştırma girişimleri olarak dikkat çeker. "Yurttan Sesler" korosunun kurulması, türkülerin sözlerinin ve ezgilerinin "millî ruh"a uygun hâle getirilmesi ya da bağlamanın "milli ses" arayışında yeniden benimsenmesi gibi süreçler, geleneğin seçici biçimde yeniden icat edildiğini gösterir. Böylelikle Türk halk müziği, kolektif bellek ve kimliğin canlı bir taşıyıcısı hâline gelerek, Erken Cumhuriyet'in kültür politikalarındaki stratejik konumunu günümüze kadar sürdüren güçlü bir sembole dönüşmüştür.

Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, kültür ve sembol arasındaki çok katmanlı ilişkiyi Türk halk müziği örneği üzerinden inceleyerek, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ulusal kimlik inşasında halk müziğinin nasıl "kültürel bir sembol" olarak konumlandırıldığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda çalışmada, kültürün sembolik boyutunu açıklayan kuramsal yaklaşımların Türk halk müziğine dair devlet politikaları ve aydın tartışmalarıyla nasıl kesiştiği incelenecek; böylece müziğin sadece estetik bir değer olmaktan çıkıp siyasal ve toplumsal bütünleşmeyi sağlayan bir araç hâline geliş süreçleri açıklanacaktır.

Önem

Kültür ve sembol olgusunu Türk halk müziği ekseninde ele almak, Türkiye'de ulus-devlet kimliğinin inşasını ve bu sürecin tarihsel arka planını daha iyi anlamayı mümkün kılar. Halk türküleri, bir yandan derin bir tarihsel ve folklorik mirası yansıtırken, öte yandan devrimci nitelikleriyle yeni kurulan Cumhuriyet'in ideolojik çerçevesini pekiştiren bir sembole dönüşmüştür. Dolayısıyla bu çalışma, Türkiye'nin modernleşme serüveni içinde "gelenek" ve "millî kimlik" kavramlarının nasıl yeniden yorumlandığını ortaya koyarak hem tarihsel hem de güncel toplumsal dinamiklere ışık tutar. Kültürel analizin merkezine sembol kavramını yerleştirmek, toplumların kendi sembolik dünyalarını oluşturma ve bu dünyayı dönüştürme

kapasitelerini anlamamıza katkı sağlar. Böylece, ulusal kimliğin oluşumunda estetik ve sanatsal pratiklerin rolü daha derinlikli biçimde değerlendirilebilir.

Problem Durumu

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziğine atfedilen ideolojik ve kültürel işlev, beraberinde önemli bir tartışma alanı da doğurmuştur. Halk müziği, yerel ve anonim yapısıyla Anadolu'nun kültürel çeşitliliğini yansıtan bir öğe iken, bu çeşitlilik ulusal kimlik inşası sürecinde büyük ölçüde homojenleştirme eğilimlerine maruz kalmıştır. Devletin kültür politikaları doğrultusunda yürütülen derleme, ayıklama ve yeniden düzenleme faaliyetleri; halk müziğini özgün yapısından uzaklaştırma, yerel farklılıkları göz ardı etme ve belirli bir "milli" form altında standardize etme riskini beraberinde getirmiştir. Bu durum, halk müziğinin bir yandan kolektif kimliğin sembolü olarak güçlendirilmesini sağlarken, öte yandan onun otantik çeşitliliğini ve toplumsal köklerini zayıflatabilecek müdahalelere zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, halk müziğinin hem kültürel miras olarak korunması hem de ulus inşası sürecinde işlevselleştirilmesi arasındaki gerilim, bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi problem durumu doğrultusunda "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde uygulanan kültür politikaları ve aydınların söylemleri doğrultusunda, Türk halk müziği ulusal kimlik inşasında nasıl bir kültürel sembole dönüşmüştür?" şeklinde belirlenmiştir.

Alt Problemler

1. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğinin "milli kültürün kök kaynağı" olarak görülmesinin tarihsel ve sosyolojik temelleri nelerdir?
2. Halkevleri, radyo yayınları ve konservatuvarlar gibi kurumlar aracılığıyla yürütülen derleme ve yaygınlaştırma faaliyetlerinde halk müziğine atfedilen rol nedir ve bu faaliyetler kimlik inşasını nasıl etkilemiştir?
3. Halk müziğinin "milli ruha uygun" türkülerin seçilmesi, sözlerinin değiştirilmesi gibi müdahalelerle yeniden kurgulanması nasıl gerçekleşmiştir ve bu seçici süreç hangi ideolojik amaçlara hizmet etmiştir?
4. Türk halk müziğinin "kültürel sembol" işlevi, siyasal meşruiyetin güçlendirilmesi, toplumsal aidiyetin pekiştirilmesi ve kolektif belleğin inşası açısından ne tür sonuçlar doğurmuştur?

YÖNTEM

Bu araştırma, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziğinin ulusal bir sembol olarak kabul edilme sürecini kültür ve sembol literatüründen yararlanarak analiz etmeyi amaçlayan nitel bir araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Çalışmada, Türk halk müziğinin kültürel bir sembol haline gelme sürecinin incelenmesi için literatür taraması yöntemi tercih edilmiştir. Bu yöntem aracılığıyla, halk müziği ile ilgili önemli kişi ve kurumlar ile tarihsel gelişmeler, kültürün semboller aracılığıyla nasıl anlam kazandığına dair kavramsal araçlarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmanın teorik çerçevesi, kültür ile sembol arasındaki ilişkiyi ele alan bilimsel literatüre dayanmaktadır. Literatür taraması yoluyla oluşturulan bu kuramsal altyapı, Türk halk müziğinin nasıl bir kültürel sembole dönüştüğünü analiz etmek amacıyla kavramsal bir araç olarak kullanılmıştır. Çalışma kapsamında, sembol ve kültür kavramları, incelenen dönemin toplumsal ve siyasal bağlamı çerçevesinde değerlendirilmiş; bu bağlamda müziğin ulusal kimlik inşasındaki işlevi irdelenmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda, halk müziğinin toplumun kolektif kimliğini şekillendirmedeki sembolik rolü ortaya konulmuş ve bu müziğin, ortak değerlerin ifadesi olarak nasıl anlam kazandığı analiz edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada, verilerin toplanmasında literatür taraması yöntemi uygulanmıştır. Veriler, Türk halk müziğinin kurumsallaşma sürecine dair akademik kaynaklardan, dönemin önemli kişilerinden, kurumlarından ve gelişmelerinden elde edilmiştir. Bu kaynaklar, Türk halk müziğinin kültürel bir sembol olarak benimsenme sürecini anlamak için gerekli olan bilgi altyapısını sağlamış ve müzik ile ilgili devlet müdahaleleri gibi etkenler de dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Verilerin Çözümlenmesi

Toplanan veriler, belirlenen alt problemler doğrultusunda kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Her bir alt problem, Türk halk müziği ile kültürel semboller arasındaki ilişkiyi farklı açılardan ele alacak şekilde incelenmiş ve elde edilen bulgular çeşitli perspektiflerle yorumlanmıştır. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse Türk halk müziğinin kültürel sembol şeklinde değerlendirilebilecek özelliklerine ulaşabilmek üzere hazırlanan alt problemler doğrultusunda her

veri derinlemesine betimlenmiştir. Bu süreçte, halk müziğinin ulusal kimlik oluşturma bağlamındaki rolü ve sembolik işlevi derinlemesine ele alınmıştır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Türk halk müziğinin kültürel sembol olarak kabul edilme sürecini ele alırken bu süreçle doğrudan ilişkili olduğu düşünülen kişi, kurum ve tarihsel olaylarla sınırlı kalmıştır. Bu kurumlar ve kişiler Erken Cumhuriyet Döneminde Türk halk müziğinin kurumsallaşma sürecine yön veren TRT Yurttan Sesler Korosu ve bu kurum bünyesinde görev icra eden kişilerden oluşmuştur. Çalışma, literatür taramasına dayalı olup, sahada yapılan gözlemler veya orijinal veri toplama yöntemlerine dayanmaz. Bu nedenle, araştırmanın kapsamı mevcut akademik kaynaklarla sınırlı olup, bu sınırlılıklar doğrultusunda çalışmanın çerçevesi çizilmiştir.

BULGULAR

Bu çalışmada, yerel bir müzik türü olarak halk müziğinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel sembolüne dönüşme süreci detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğinin, yalnızca bir kültürel ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda ulusal kimliğin inşasında önemli bir araç olarak şekillenmesi, çalışma içinde çeşitli yönleriyle incelenmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın alt problemleri, "kültür ve sembol" ile "kültürel sembol olarak Türk halk müziği" başlıkları altında titizlikle tartışılmıştır. İlk olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğinin “milli kültürün kök kaynağı” olarak görülmesinin tarihsel ve sosyolojik temelleri irdelenmiştir. Bu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından itibaren yükselen milliyetçilik akımlarının etkisiyle halk kültürüne duyulan ilginin artmasıyla bu kültürün, ulus-devlet kimliğini pekiştirme adına nasıl bir sembol haline getirildiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Halk müziği, toplumun kolektif belleğini yansıtan ve milli bir aidiyet duygusunu pekiştiren bir araç olarak algılanmıştır. Çalışmada ayrıca, halkevleri, radyo yayınları ve konservatuvarlar gibi kurumsal yapılar aracılığıyla halk müziğinin derlenmesi ve yaygınlaştırılması sürecini de ele almıştır. Bu faaliyetlerin, halk müziğinin bir kültürel sembol olarak inşasını nasıl hızlandırdığı ve ulusal kimliğin şekillenmesine nasıl katkı sağladığı, çalışmanın önemli bir kısmını oluşturmuştur. Ayrıca, halk müziği repertuarında gerçekleştirilen seçici müdahalelerle, müziğin "milli ruh"u yansıtacak şekilde yeniden kurgulanmasının, ideolojik ve kültürel amaca hizmet ettiği vurgulanmıştır. Son olarak, Türk halk müziğinin “kültürel sembol” işlevi, siyasal meşruiyetin güçlendirilmesi, toplumsal aidiyetin pekiştirilmesi ve kolektif belleğin inşası açısından ne tür sonuçlar doğurduğu

tartışılmıştır. Bu süreçte halk müziğinin, yalnızca bir sanat formu olmaktan çıkıp, devletin kültürel ve siyasal hedeflerine hizmet eden güçlü bir sembol haline gelmesi sağlanmıştır. Bu dönüşüm, halk müziğinin toplumsal yapıyı şekillendirme ve ulusal bir kimlik yaratma sürecindeki rolünü derinlemesine incelemiştir. Bulgular, Türk halk müziğinin Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sadece folklorik bir ürün değil, aynı zamanda ulusal kimliğin, siyasal meşruiyetin ve toplumsal aidiyetin sembolü olarak dönüştüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, kültür ve sembol arasındaki derin etkileşimin somut bir örneği olarak incelenmiştir.

Kültür ve Sembol

Kültür, insan yaşamının hem toplumsal hem de bireysel düzeyde kavranmasında ve yorumlanmasında anahtar bir role sahiptir. İnsan varoluşu, doğası gereği toplum içinde şekillendiğinden, bireyin bu toplumsal yapı içerisinde farklı anlamlar üretmesi de kültürü vazgeçilmez bir inceleme alanına dönüştürür. Kültür, insanı diğer canlılardan ayıran temel unsurlardan biridir ve bireyin, içinde doğup büyüdüğü toplumun değerleri, normları ve pratikleriyle biçimlenmesini sağlar. Dolayısıyla kültürün kapsamlı bir şekilde analiz edilmesi, toplumların ve bireylerin anlaşılmasında büyük önem taşır. Bu noktada, kültür kavramıyla ilgili farklı tanımların ortak bir vurgusu olduğu görülür: Kültür, toplum yaşamının her boyutunda ortaya çıkan maddi ve manevi unsurların bir bütünlük içinde yer aldığı karmaşık bir yapıdır. Bu doğrultuda White'a göre kültür, "*Maddi ögelerin, davranışların, düşünce ve duyguların, sembollerden oluşan simge (sembol)'lere dayalı bir örgütlenmesidir*" (aktaran Güvenç, 2003: 100). Bu tanım, kültürün yalnızca somut ögelerden ibaret olmadığını; düşüncelerin, inançların ve duyguların da sembolik bir düzeyde örgütlendiğini ortaya koyar. Kültürel süreçlerin sembollerle olan bağlantısı, toplumların ortak anlam dünyalarını yaratma ve sürdürme kapasitesini mümkün kılar. Bu sayede insanlar, kendi yaşamlarını ve yaşadıkları toplumu anlamlandırır. Aynı zamanda semboller, toplumsal grupların kimliklerini şekillendiren ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan temel araçlardır. Böylece kültür hem bireysel düzeyde anlam yaratır hem de toplumların tarihsel belleğini oluşturur. Toplumsal dayanışmanın ve sürekliliğin merkezinde yer aldığı için sosyal ilişkileri düzenleyici bir işleve de sahiptir. Bu nedenle kültürün çok boyutlu yapısının analiz edilmesi, toplumların sosyal yapısını, tarihini ve geleceğe dair öngörülerini anlamak açısından kritik önemdedir. Ayrıca kültürün içerdiği sembolik unsurların çözümlenmesi, toplumların ve bireylerin davranışlarının, düşüncelerinin ve eylemlerinin anlaşılmasını kolaylaştırarak sosyal bilimlerin

başlıca analiz araçlarından birini oluşturur. Kültür kavramının böylesine geniş ve derin bir içeriğe sahip olması, onun incelenmesinin neden vazgeçilmez olduğunu açıkça gösterir. Kültürün işlevini ve önemini açıklamak, insan varoluşunun temelini anlamlandırmak açısından da kaçınılmazdır. İnsan, varoluşundan bu yana sürekli bir anlam arayışı içindedir; yaşamına ve çevresine ilişkin sorular sorar, yanıtlar arar ve bu yanıtlar doğrultusunda hayatını düzenlemeye çalışır. Bu noktada kültür kavramı, insanın içinde yaşadığı toplumun anlam sistemlerini, değerlerini ve normlarını kavrayabilmek için temel bir araçtır. Kültür, bireylerin sosyal etkileşimler yoluyla öğrendiği, içselleştirdiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı uygulamalar, değerler, normlar, inançlar ve geleneklerden oluşan bütüncül bir yapıdır. Bireyler, doğdukları andan itibaren çevrelerindeki kültürel ortamla sürekli etkileşim içinde bulunarak sosyal yaşamın değerlerini, düşünce kalıplarını ve davranış biçimlerini öğrenirler. Böylece kendilerini bir topluluğa ait hisseder ve toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlarlar. Bu açıdan bakıldığında kültür, sosyal ilişkilerin ve toplumsal yapının hem oluşmasında hem de korunmasında vazgeçilmez bir unsurdur. Edward Sapir'in tanımı bunu netleştirir: "*Kültür, varlığımızın yapısını (ilişkilerini) belirleyen, sosyal bir süreçle öğrenilen uygulama ve inançların, maddi ve manevi öğelerin birliğidir"* (aktaran Güvenç, 2003: 100). Sapir, kültürün yalnızca maddi ögeler veya somut pratiklerden ibaret olmadığını; aynı zamanda insan ilişkilerinin temel yapısını, etkileşim biçimlerini ve dünyaya bakış açısını da şekillendirdiğini vurgular. Böylece kültür, toplumsal yaşamın her boyutuna nüfuz ederek bireylerin hem birbirleriyle kurdukları ilişkileri hem de toplum içindeki konumlarını anlamlandırmalarını sağlar. Kültürün sunduğu bu çerçeve sayesinde bireyler, yaşadıkları toplumun normlarını ve değerlerini benimseyerek toplumsal bütünleşmeyi gerçekleştirirler. Dolayısıyla kültür, sosyal bağları güçlendiren ve ortak bir yaşamı mümkün kılan başlıca araçtır. Kültürü kavramanın yolu, onun insan düşüncesini ve değerlerini nasıl şekillendirdiğini anlamaktan geçer. Kültür, insanların zihinsel süreçlerini, dünyaya bakış açılarını ve gündelik pratiklerini biçimlendiren; onları ortak bir değer ve anlam sistemi içinde bir araya getiren çok yönlü bir yapıdır. Bu nedenle kültür, bireylerin çevrelerindeki olayları algılama ve yorumlama biçimlerinde önemli bir çerçeve sunar. İnsanlar, yaşam boyu karşılaştıkları durumları ve olguları kültürel arka planları ve sembolik referansları üzerinden değerlendirerek toplumsal gerçekliği daha tutarlı bir şekilde kavrarlar. Bu bağlamda Gerbner'in tanımı, kültürün insan zihnindeki düşüncelerin, değerlerin ve önceliklerin nasıl belirlendiğini açıkça ortaya koyar:

> "Kültür, ilişkilerimizi, değerlerimizi, önceliklerimizi ve varlığımızı kavramlaştırmamızı yetiştiren bir sembolik örgütlenmedir. (...) Kültürün hikâyeleri, şeylerin nasıl çalıştığını, ne olduğunu ve onlarla ilgili neler yapılabileceğini/yapılması gerektiğini sunar. Başka bir deyişle kültür, ortalama bir çerçeve sağlar. Bu çerçeve içerisinde, karşılaşılan olay ve olguları yorumlamayı ve düşünmeyi mümkün kılar" (aktaran Sungur, 2007: 159).

Böylelikle kültürün sunduğu sembolik örgütlenme, bireylerin hem gündelik yaşamlarını hem de toplumsal normları ve ahlaki değerleri anlamalarını kolaylaştırır. İnsanlar, kültürel referanslar çerçevesinde hangi davranışların kabul gördüğünü, hangilerinin reddedildiğini, neyin değerli veya değersiz sayıldığını öğrenerek toplumsal bütünleşmeyi sağlarlar. Kültür bu yönüyle hem bireysel kimliğin inşasında hem de toplumsal bağların korunmasında başat bir konuma sahiptir. Gerbner'in vurguladığı gibi, kültürü analiz etmek toplumun işleyişini ve insanın toplumsal yaşam içindeki konumunu kavramak için vazgeçilmezdir. Kültürün sembollerle örülü yapısını anlamak, sembollerin sosyal yaşamdaki rolünü derinlemesine kavramayı da gerektirir. Semboller, toplumsal yaşamın soyut ve karmaşık boyutlarını somutlaştıran ve onlara anlam kazandıran başlıca araçlardır. İnsanlar, semboller aracılığıyla dünyayı yorumlar, olayları anlamlandırır ve karmaşık toplumsal ilişkiler içinde yollarını bulurlar. Böylece toplumun ortak hafızası, değer sistemi ve toplumsal ilişkilerinin şekillenmesi semboller sayesinde mümkün hâle gelir. Bu semboller yalnızca kolektif belleğin oluşturulmasında değil, kuşaklar arası aktarımda da kritik bir rol oynar. Böylelikle kültürel sürekliliğin sağlanmasında ve sosyal bütünlüğün korunmasında semboller vazgeçilmez bir işleve sahiptir. Bu bakımdan Ann Swidler (1986), sembollerin kültürün temel bileşenleri olduğunu ifade ederek şu tanımı yapar: "*Kültür, sembolik araçlar toplamıdır. Bu araçlar inançları, ritüel pratikleri, sanat formlarını ve seremonileri içerdiği gibi dil, söylenceler, hikâyeler, gündelik hayat ritüelleri gibi enformasyonel kültürel pratikleri de kapsar"* (s. 273). Bu açıklama, sembollerin kültürel pratiklerle iç içe geçmiş çok katmanlı yapısını gözler önüne serer. Dil, mitler, ritüeller ve anlatılar gibi sembolik araçlar, toplumsal bellekte ve bireylerin günlük yaşamında derin izler bırakan kültürel değerleri somutlaştırarak paylaşıma açar. Böylece toplumsal yaşamda ortak bir bilinç inşa edilir, insanlar arasında daha güçlü bir bağ oluşur ve kolektif kimlikler sürekli olarak yenilenir. Aynı zamanda sanat formları ve çeşitli estetik pratikler de sembolik bir dil aracılığıyla toplumsal deneyimleri ifade eder, ortak duyguları pekiştirir ve toplumun duygusal bütünlüğüne katkıda bulunur. Swidler'in belirttiği üzere, kültürün sembolik boyutu insan yaşamının her alanında etkindir ve bireylerin kimlik oluşumunda önemli bir rol oynar. Sonuç olarak sembollerin analizi, kültürel yapıların ve toplumların iç dinamiklerini anlamak için vazgeçilmezdir. Tam da bu noktada,

Ernst Cassirer'in "sembolik formlar" yaklaşımına dayanan önemli vurguları dikkate değerdir. Cassirer (2011), insanın semboller olmaksızın düşünüp üretemeyeceğini ifade ederken şöyle der: *"İnsan sembolleştiren bir varlıktır ve insanlar sembolik bir dünya kurar, yaşar. Kendimizi saran sembolleri oluşturup aynı zamanda onlar tarafından kuşatılmış bir şekilde yaşamaktayız"* (s. 7). Ayrıca Cassirer (2005a), sembolü sadece somut bir işaret olarak değil, zihinsel kurgular şeklinde de kabul eder ve insanı "sembolleştiren hayvan" olarak tanımlar. Ona göre kültür dünyasının anlaşılabilmesi için insanın sembolleştirmeye ihtiyacı vardır: *"Ernst Cassirer sembolü somut olanın yanı sıra zihinsel kurgular olarak da kabul etmekte ve insanı, sembolleştiren hayvan olarak ele almaktadır. Çünkü ona göre insanın kültür dünyasının anlaşılabilmesi için insanın sembolleştirmeye ihtiyacı vardır"* (s. 36). Bu yaklaşım, sembollerin yalnızca kültürel bir yan ürün değil; bizzat kültürün kurucu unsurları olduğuna işaret eder. Kültürün zihinsel boyutunu ve toplumsal pratiklerle ilişkisini çözümleyebilmek için, sembollerin düşünce üzerindeki etkisini de göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü kültür, yalnızca toplumsal ilişkileri ve davranış kalıplarını değil, bireylerin düşünce dünyasını, algı biçimlerini ve anlam sistemlerini de derinden etkileyen bir süreçtir. Bireyler, doğdukları andan itibaren bir semboller evreni içinde yaşar ve bu sembolik çerçeve onların dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerini biçimlendirir. Bu doğrultuda, insan zihnindeki düşünce kalıpları, paylaşılan sembollerin oluşturduğu anlamlarla şekillenerek sürekli yeniden üretilir. Clifford Geertz (1973), kültürün insanın bilişsel süreçleriyle olan yakın ilişkisini şöyle vurgular: *"(...) Kültür, sosyal aktörler tarafından paylaşılan ve insanların başının içindeki semboller ve anlamlar olarak ifade edilen, bilişsel sistemin oluşmasını sağlayan bir aktarım niteliği de taşır"* (s. 75). Bu yaklaşım, kültürün zihinsel yapıları, düşünme becerilerini ve algı mekanizmalarını semboller üzerinden şekillendirdiğini gösterir. Diğer bir deyişle, kültür bireylerin toplumsal gerçeklikle kurdukları ilişkiyi doğrudan belirler. İnsanlar, kültürel sembolleri kullanarak çevrelerindeki olayları yorumlar ve deneyimlerini anlamlandırır. Bu süreç, yalnızca sosyal yaşam içindeki davranışları değil, karar alma mekanizmalarını da etkiler. Kültürel semboller, ortak değerleri ve anlamları içeren bir çerçeve sunarak bireylere kendi duygu, düşünce ve eylemlerini tutarlı hâle getirme olanağı tanır. Böylece bireyler, kendilerini toplumun ortak düşünce sisteminin bir parçası olarak görür ve bu sembolik yapı içerisinde sürekli etkileşime girer. Kültürün bilişsel boyutunu incelemek, bireysel ve toplumsal varoluşun bütünlüğünü kavramak açısından kaçınılmazdır. Bu noktada sembol ve simge kavramları arasındaki ilişkiye de

değinmek gerekir. Her ne kadar sıkça birbirinin yerine kullanılsa da "simge" farklı bir düzeyde somutluk barındırır. Alp'in ifadesiyle:

> "Simge, bir sembolün oluşumunda en temel unsurlardan biridir. Bu yönüyle simge sembolden ayrılamaz, ancak simge ile sembol felsefi olarak da özdeş kullanılmamaktadır. Simge sembolün bir anlamda somutlanmış bir anlatım biçimidir. Yani sembollerin bir kısmı simgelerden oluşur. Sembol bir anlam, bir kavrama işaret ederken, simge bir anlamda bu anlam ve kavramı gerçekleştirmekle yükümlüdür. Simge, bir anlamda sembolün bir dışavurumu şeklinde algılanabilmektedir" (Alp, 1998: 17).

Bu ayrım, sembollerin soyut içeriğini daha belirgin kılarken, simgelerin de bu içeriği görünür hâle getiren özel bir ifade biçimi olduğunu gösterir. Kültürün temel yapı taşlarından biri olan "sembol" kavramının açık biçimde tanımlanması, kültürel analizin sağlıklı yapılabilmesi için kritik önem taşır. Semboller, insanların hem günlük yaşamda gereksinim duydukları iletişimi mümkün kılar hem de anlam dünyalarını inşa eder ve yeniden üretir. Bir toplumun dilinden ritüellerine, gündelik pratiklerinden en soyut düşünce sistemlerine kadar pek çok öge, semboller aracılığıyla aktarılır ve sürdürülür. Bu nedenle sembollerin doğru tanımlanması, kültürel yaşamın doğasını kavramak bakımından son derece önemlidir. Bu bağlamda Yıldırım, sembolü *"Kendi dışında bir nesne, ilişki, değer veya önermenin yerini tutan im veya işaret"* şeklinde tarif eder (Yıldırım, 2004: 182). Benzer şekilde Ahmet Cevizci (2022) de sembol kavramına ilişkin şöyle bir açıklama yapar: *"Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görünür ve anlamı belirten işaret. (...) Kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma veya gelenek aracılığı ile belli bir anlam yüklenen uzlaşımsal işareti tanımlar"* (s. 928). Bu tanımlar, sembolün iki önemli niteliğini ortaya koyar: (1) Her sembol mutlaka kendi dışında bir olguyu, düşünceyi veya kavramı temsil eder. (2) Sembollerin anlamı, belirli bir tarihî, kültürel ve toplumsal bağlamda uzlaşımsal olarak şekillenmiştir. Bu özellikler, sembollerin kültürel iletişimde ortak bir "dil" oluşturmasını sağlar. Dolayısıyla semboller, toplum üyelerinin birbirlerini anlamalarını, ortak değerler ve inançlar etrafında birleşmelerini mümkün kılan temel araçlardır. Bu da onların, toplumsal bütünlük ve kültürel süreklilik açısından vazgeçilmez olduğunu ortaya koyar. Sembollerin toplumsal yaşamın sürdürülmesinde ve kültürel iletişimde üstlendiği bu temel rol, kültürel analizlerde sembolik boyutun neden kritik olduğunu da net biçimde göstermektedir. Sembollerin etkisi sadece kültürel alanda değil, siyasal alanda da güçlü biçimde hissedilir. Siyasal alan, toplumların örgütlenme biçimlerini, güç ilişkilerini ve yönetim anlayışlarını kapsayan karmaşık bir yapıyı ifade eder. Bu yapının istikrarı ve sürekliliği, büyük ölçüde sembolik araçlara dayanır. Zira *"Siyasal*

sistemler sembol ve ritüeller aracılığıyla anlaşılır; semboller insanların dünyayı anlama konusunda kolaylık sağlar" (Kertzer, 1988: 3). Siyasal semboller, toplumların tarihsel belleğini, ortak kimliklerini ve değerlerini temsil etmenin yanı sıra siyasal düzenin sürdürülmesi ve meşruiyetin sağlanmasında da temel bir işleve sahiptir. Siyasal aktörler, toplumsal gruplar ve devlet, semboller aracılığıyla hem iktidarın gücünü pekiştirir hem de yönetilenlerin desteğini sağlamlaştırır. Bu bağlamda Choudhury (2004), siyasal sembollerin işlevlerini şöyle açıklar: *"Siyasal semboller ve siyasal sembolizm, genel anlamda siyasal olanın cisimleşmesi, kodlanması, temsil edilmesi, görünür kılınması ve bu temsiliyetin diğer nesillere aktarılmasının araçlarıdır. (...) Amaç, yalnızca bir anlama işaret etmek değil, aynı zamanda bu anlamın canlandırılması, korunması ve gerekirse dönüştürülmesidir"* (s. 75). Bu tanım, siyasal sembollerin işlevinin mevcut siyasal gerçeklikleri temsil etmekle sınırlı kalmayıp, bizzat o gerçeklikleri yeniden inşa etme ve dönüştürme süreçlerinde etkin rol oynadığını vurgular. Bayraklar, marşlar, armalar ve lider figürleri gibi semboller, toplumların ortak duygularını harekete geçirerek siyasal düzenin meşruiyetini güçlendirir ve toplumsal dayanışma hissini pekiştirir. Bu anlamda, devletin egemenliğini somutlaştıran semboller (millî bayrak, millî marş veya arma gibi) de büyük önem taşır. Hobsbawm (2006)'a göre bu semboller, *"bağımsız bir ülkenin kendi kimliği ve egemenliğini ortaya koyar ve bu sayede derhal saygı ve sadakat uyandırırlar. Kendi başlarına bir ulusun bütün arka planını, düşüncesini ve kültürünü yansıtırlar"* (s. 14). Böylece siyasal otoriteler, toplumda ortak bir aidiyet ve meşruiyet duygusu oluşturmak için bu sembollere sıkça başvururlar. Toplumun farklı kesimlerini ortak bir amaç veya kimlik etrafında toplamak, bu semboller aracılığıyla görece daha kolay ve etkili bir hale gelir. Dolayısıyla siyasal semboller, toplumun ortak değerlerini, kimliğini ve ideallerini şekillendirme kapasitesiyle siyasal alanı düzenler ve dönüştürür. Kültürel süreçlerin bütününü anlamak için, sembollerin işlevlerini derinlemesine analiz etmek gerekir. Kültür, insan yaşamının yalnızca yüzeydeki görünür ögeleriyle değil, aynı zamanda çok katmanlı ve kimi zaman örtük anlamlarla biçimlenen karmaşık bir yapı sunar. Bu yapı içinde semboller, kültürel anlamların taşınması, yeniden üretilmesi ve aktarılması açısından kilit bir rol üstlenir. Bir toplumun ortak değerleri, tarihsel deneyimleri ve kolektif hafızası semboller sayesinde nesilden nesile aktarılır. Böylece semboller, hem o toplumun kültürel mirasını korur hem de onu sürekli yeniden yorumlama imkânı tanır. Kimi semboller doğrudan anlaşılabilecek kadar açık olsa da çoğu kez toplumsal hayatın derinliklerinde gizlenmiş çok katmanlı ve ezoterik anlamlar taşırlar. Bu anlamları çözümlemek, toplumsal yaşamın görünmeyen dinamiklerini açığa çıkarmak açısından

önemlidir. Bu noktada Deacon (2011), sembollerin kültürel süreçlerdeki karmaşık işlevine dikkat çekerek şu değerlendirmeyi yapar: *"(...) sosyal bilimler alanında 'sembol' terimi, genellikle karmaşık ve ezoterik anlamları açıklamak amacıyla kullanılır. (...) Bu sembollerin kültürel deneyimleri aktarmada birden fazla anlam ve referans katmanı oluşturduğuna vurgu yapılır; semboller olmaksızın kültürün açıklanmasının imkânsız olduğu belirtilir"* (s. 394). Deacon'ın bu saptaması, sembollerin toplumsal belleği, kültürel değerleri ve ortak bir anlam dünyasını oluşturmadaki kritik işlevini ortaya koyar. Totemler, ritüeller, mitolojik anlatılar ve dini seremoniler gibi sembolik unsurlar, toplumun derin inanışlarını ve değerlerini ifade eder. Bireyler bu semboller etrafında birleşerek paylaşılan bir kimliği ve birlik duygusunu yeniden üretir. Sembollerin çok katmanlı ve bazen farklı yorumlara açık yapısı ise kültürün esnek ve dinamik niteliğine işaret eder; böylece aynı sembol farklı bağlamlarda çeşitli anlamlarla yeniden yorumlanabilir. Tüm bunlar, sembollerin kültürel analizde vazgeçilmez araçlar olduğunu bir kez daha teyit eder. Burada ayrıca, çağdaş toplumlarda yaşanan küreselleşme, dijitalleşme ve hızlı iletişim süreçlerinin de kültürel sembolleri etkilediğini vurgulamak gerekir. Kültürel semboller, küresel etkileşimin artmasıyla birlikte sadece kendi toplumlarının sınırlarında kalmaz, farklı kültürel coğrafyalara da yayılır. Dolayısıyla günümüzde kültürel sembollerin dolaşımı ve dönüşümü çok daha hızlı ve karmaşık hâle gelmiştir. Örneğin popüler kültür ürünleri, medya ve sosyal ağlar aracılığıyla dünyanın her yerine ulaşır ve yerel sembollerle melezleşerek yeni anlam katmanları oluşturur. Bu süreç, kültürel kimliklerin oluşumunda ve çeşitlenmesinde önemli rol oynar. Aynı sembol, farklı toplumlarda farklı anlamlar kazanabilir veya zaman içinde anlam dönüşümüne uğrayabilir. Toplumlar, bu yeni sembol yorumlarını kendi kültürel hafızalarıyla harmanlayarak kolektif belleklerini yeniden inşa edebilir. Dolayısıyla günümüzde sembollerin analizi, sadece geleneksel toplumsal yapıları anlamak için değil; aynı zamanda değişim ve dönüşüm süreçlerini takip edebilmek için de elzemdir. Sonuç olarak kültürü anlamak ve açıklayabilmek için, sembollerin taşıdığı derin ve çok boyutlu anlamlar mutlaka dikkate alınmalıdır. Semboller, bir yandan toplumsal belleğin sürekliliğini mümkün kılarken, öte yandan farklı bağlamlarda yeniden yorumlanarak kültürel dinamizmi besler. Bir toplumun değerleri, inançları, normları ve tarihsel deneyimleri semboller aracılığıyla nesilden nesile aktarılır ve bu aktarım, toplumun kimliğinin sürekliliğine katkıda bulunur. Aynı zamanda kültür, zihinsel süreçlerden siyasal yapılara kadar geniş bir etki alanına sahiptir. Bu nedenle, sembollerle zenginleşmiş kültürel pratikleri incelemek, toplumların yapısını, tarihini ve geleceğe dair

projeksiyonlarını kavramak açısından kritik önem taşır. Kültürü meydana getiren sembolik örgütlenmenin anlaşılması, insanın toplumsal ve bireysel varoluşunu daha tutarlı biçimde yorumlamamızı sağlar. Böylelikle gerek klasik antropolojik çalışmalar gerekse çağdaş toplumbilim araştırmaları, sembol analizi üzerinden toplumların karmaşık iç dünyasını açığa çıkararak hem kültür hem de insan davranışı hakkında daha derinlikli bir kavrayış sunar.

Kültürel Sembol Olarak Türk Halk Müziği

Türk halk müziğinin, millî kimliğin inşasında ve ulusal kültürün sembolik temellerinin oluşturulmasındaki önemi, özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yürütülen çalışmalar incelendiğinde net bir biçimde ortaya çıkar. Bu dönem, Osmanlı'nın son yıllarında yükselen milliyetçilik akımlarının bir devamı niteliğinde şekillenmiş ve modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarına yön vermiştir. Yeni kurulan devlet, ulusal kimliği pekiştirmek ve toplumsal bütünlüğü sağlamak amacıyla müziği hem kültürel hem de siyasal bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu yaklaşım, "halk" kavramının kültürel ve politik düzlemde yükseltilerek "ulusu meydana getiren asıl kaynak" şeklinde idealleştirilmesiyle yakından ilişkilidir. Osmanlı'nın son döneminde, "folklor" kavramının "dil", "millet", "vatan" ve "medeniyet" gibi kavramlarla birlikte aydınların gündemine girmesi (Öztürkmen, 2006: 19), halk kültürüne duyulan ilginin artmasını sağlamıştır. Rıza Tevfik gibi aydınlar, folkloru Avrupa merkezli bir perspektiften ele alırken; Köprülüzade Mehmet Fuad, 1914'te kaleme aldığı "Yeni Bir İlim: Halkiyat; Folk-lo-re" başlıklı yazısında, Avrupa'da folklorun çoktan kurumsallaştığını ancak Osmanlı coğrafyasında yeterince ilgi görmediğini belirtmiştir (Öztürkmen, 2006: 30-31). Folklorun, ulus-devlet "idaresi" için hem bilgilendirici hem de "istihbarat" niteliği taşıyabileceğini savunan Köprülü (Öztürkmen, 2006: 37-38), bu çalışmalara devlet politikası boyutunda önem verilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Cumhuriyet'in kurulmasıyla da birlikte, söz konusu görüşler ete kemiğe büründürülmüş; halkın kültürel varlığı, millî kimliği inşa etmenin etkin bir yöntemi olarak somut girişimlere yansımıştır. Herder'in "volk" kavramında işaret ettiği gibi, bir milletin kurucu dinamiklerinin halkın "efsanelerine, masallarına, türkülerine" dayandığı düşüncesi (aktaran Balkılıç, 2015: 18), Türkiye'deki aydınlar arasında da benimsenmiştir. Ziya Gökalp, folkloru "Türk ulusunun özgün kültürünün bozulmadan biriktiği bir depo" olarak nitelendirirken (Öztürkmen, 2006: 37-38), halk türküleri ve ulusal kültür arasındaki bağın "çağdaş uygarlığa giden yolda ulusal kültürün en önemli kaynağı" olabileceğini savunmuştur (Balkılıç, 2015: 131-132). Bu anlayış, halk müziğini "milli

kimlik inşasında en önemli hammadde" mertebesine yükseltmiş (Balkılıç, 2015: 130); Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren "Türk halk müziği" hem teorik hem de pratik uygulamalarla ulus-devlet kimliğinin kurucu sütunlarından biri hâline getirilmiştir. Ersoy'a (2014: 932) göre, farklı işlevlere ve müziksel karakterlere sahip geniş bir repertuvarın "Türk halk müziği" adı altında tek bir kimlik çatısı altında toplanması, imparatorluktan ulus-devlete geçişin müzikal alanda da somutlandığını gösterir. Bu süreçte halk müziği, ortak bir bilinç ve aidiyet duygusu oluşturmak adına etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Dönemin aydınları ve devlet yetkilileri de bu yaklaşımı somut uygulamalara dönüştürmüştür. Örneğin, belirli türkülerin "milli ruh"u yansıttığı gerekçesiyle bazı eserlerin "zararlı" bulunarak dışlanması veya sözlerinin değiştirilmesi, halk müziğine dair seçici bir bakış açısını yansıtır. Bunun yanı sıra Musa Süreyya Bey'in, "*milli ruhu barındıran türküleri derlemek ve bunları Batı müziği usullerine göre işlemek"* gerektiğine dair görüşü (aktaran Balkılıç, 2015: 132), halk müziğini geleneksel birikimden çıkarıp ulus inşasının işlevsel bir parçası hâline getirme çabasının ifadesidir. Bu noktada devletin halk müziğine yönelik kurumsal destekleri öne çıkar. Halkevleri, "milli kültürün gerçek kaynağı" kabul edilen halk şarkılarını derleyip halka yeniden sunmayı hedeflerken (Balkılıç, 2015: 139-141), radyo yayınları da aynı işlevi çok daha geniş kitlelere taşıma potansiyeli barındırmıştır. Nitekim 1941 yılında Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Türk Müziği Korosu'nun, radyonun ilk düzenli halk müziği programlarını yapmaya başlaması (Alpyıldız, 2012: 85), halk müziğinin kamuoyuyla doğrudan temasını güçlendirmiş; böylece radyo, millî kimliğin müzikal ifadesini ulusal ölçekte yaygınlaştıran bir modern mecra konumuna gelmiştir. O tarihe kadar radyo yayınlarında yeterince yer bulamayan halk müziği, Vedat Nedim Tör'ün ifadesiyle "üvey evlat durumundan kurtulmuş" (aktaran Alpyıldız, 2012: 86) ve geniş kitlelerle buluşma şansını yakalamıştır. Devlet destekli uygulamaların en kritik örneklerinden biri de Muzaffer Sarısözen'in girişimleriyle kurulan "Yurttan Sesler" korosudur. Tüm yurttan derlenen türküleri belli bir düzen içinde sunan bu koro, halk müziğine bir "resmî model" niteliği kazandırmıştır (aktaran Balkılıç, 2015: 147-148). Ersoy (2014: 937-938), "Yurttan Sesler"in yalnızca müzikal bir icra topluluğu olarak değil, aynı zamanda "millî kültüre ilişkin sayısız sembolü inşa eden, görünür kılan" bir kurum olarak da değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Kültür birikiminin bir ürünü olarak ortaya çıkan müzikte, genel icra kurallarını belirleyen üslup kavramının çizgileri de zaman içerisinde oluşmuştur (Demirdirek, 2024:1035). Nitekim koroya sanatçı alınırken ses karakterlerinin halk müziği üslubuna yatkın olup olmadığına bakılması, bazen ise sanatçıların kendi rızası olmaksızın

görevlendirilmeleri (Alpyıldız, 2012: 87), devletin halk müziğini kurumsal denetime alarak "millî kimlik" çerçevesinde bir standardizasyon sağlama arzusunu gözler önüne serer. Bu kurumsallaşma sürecinde, halka sunulacak türkülerin sözlerinde veya ezgilerinde de seçici ve müdahaleci yöntemler uygulanmıştır. Halkevleri aracılığıyla yürütülen derleme faaliyetlerinde, "Türk'ün temiz ruhuna uygun olmadığı" gerekçesiyle "açık saçık" sözlerin ayıklanması (Balkılıç, 2015: 140), hem müzikal hem de içerik bakımından "milli" kabul edilecek bir standardın hedeflendiğini gösterir. Böylelikle ülkenin farklı bölgelerinden toplanan çok çeşitli ezgiler, tek bir milli ses kimliğine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşım, metnin de işaret ettiği gibi "seçici geleneğin icadı" (Balkılıç, 2015: 150) anlamına gelmekte; halk müziğine estetik değerinin ötesinde kültürel ve siyasal bir rol yüklenmektedir. Müziğin sadece tınısal değil, aynı zamanda kültürel, siyasal ve toplumsal işlevleriyle de değer kazandığı bu anlayış (Ersoy, 2014: 932), Kertzer'in "siyasal sistemlerin sembol ve ritüeller aracılığıyla anlaşıldığı" tezine (Kertzer, 1988: 3) uygun bir örnek sunar. Hobsbawm'ın "milli bayrak, milli marş veya arma" gibi sembollerin, bağımsız bir ülkenin kimliğini yansıtarak "saygı ve sadakat" uyandırdığı görüşü (Hobsbawm, 2006: 14), halk müziğinin de benzer bir milli sembol olarak benimsenmesini açıklar. Bu doğrultuda, "halk müziği" tanımlamasının kendisi dahi, ulusa dair bir kimlik göstergesi yani bir simgeye evrilmiştir. Burada, Alp'in sembolü "kendi dışında bir nesne, ilişki, değer veya önermeyi temsil eden im veya işaret" olarak tanımlaması ve simgeyi "sembolün bir anlamda somutlanmış bir anlatım biçimi" diye açıklaması (Alp, 1998: 17), Erken Cumhuriyet Dönemi'nde seçilmiş ve derlenmiş türkülerin somut bir kimlik ifadesi hâline gelişi bakımından özel bir önem taşır. Çünkü bu dönemde Türk halk müziği, sadece folklorik bir ürün değil, aynı zamanda ulusal ideolojinin ve kolektif belleğin de taşıyıcısı olarak işlev görmüştür. Halk müziğinin bu süreçteki kurumsal inşası, çalgıların kullanımını da etkilemiştir. Örneğin, Anadolu halk müziğinin karakteristik çalgısı bağlama, Cumhuriyet'in ilk yıllarında modernleşme rüzgârlarıyla birlikte kısa süreliğine göz ardı edilmesine rağmen (Ersoy, 2007: 271), zamanla "milli ses" arayışının bir parçası olarak yeniden itibarlı bir konuma yerleştirilmiştir. Bunun neticesinde, halk müziği yalnızca sözlü eserlerle değil, çalgı repertuvarıyla da "millî ruh"un yansıması kabul edilerek biçimlendirilmiştir. Tüm bu gelişmeler ışığında, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yürütülen derleme gezileri, radyo yayınları ve Halkevleri faaliyetleri, halk müziğini yalnızca sanatsal bir ifade biçimi olmaktan çıkarıp ulusun tarihini, kültürünü ve kimliğini simgeleyen güçlü bir araca dönüştürmüştür. Burada, "geleneğin yeniden icadı" (Balkılıç, 2015: 150) ifadesi büyük anlam kazanır; çünkü halk müziğiyle ulus devletin

sembolik kodları ustaca iç içe geçirilerek kolektif bilincin pekiştirilmesine hizmet edilmiştir. Sonuçta, halk müziği millî duyguların beslenmesi ve siyasal mesajların somutlanmasında en etkili ögelerden biri hâline gelmiş; radyo ve Halkevleri gibi örgütlü araçlarla yaygınlaştırılarak ülke genelinde "milli birlik" ve ortak kültür yaratma çabalarının temel dayanak noktalarından birini oluşturmuştur. Halk müziğinin bu kadar önemsenmesinde, modernleşme ve uluslaşma hedeflerinin belirlediği ideolojik çerçeve de göz ardı edilemez. Anadolu'nun heterojen ses dünyası, devlet politikaları sayesinde belirli bir "millî" forma uyarlanarak, "farklılık içinde birlik" ilkesini desteklemeye yönelik bir işlev de üstlenmiştir. Böylelikle türkülerin, yöresel motiflerden arındırıldığı oranda "ortak bir kimlik"in parçası olarak algılanması hem sanatçıların hem de dinleyicilerin tek bir ulus çatısı altında bütünleşmesini kolaylaştırmıştır. Günümüzde de Erken Cumhuriyet Dönemi'nin temelini attığı bu kurumsal ve ideolojik çerçeve, halk müziğinin "gelenek" ve "yenilik" kavramlarını sürekli yeniden yorumlayan yapısını anlamak isteyen araştırmacılar için önemli bir referans noktası olmaya devam etmektedir.

SONUÇLAR

Bu çalışma, Türk halk müziğinin Erken Cumhuriyet Dönemi'nde nasıl bir kültürel sembole dönüştüğünü, bu dönüşümün toplumsal ve siyasal bağlamdaki etkilerini kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmanın alt problemleri doğrultusunda elde edilen bulgular, halk müziğinin yalnızca folklorik bir öğe olarak kalmayıp, aynı zamanda ulusal kimliğin şekillendirilmesinde merkezi bir rol oynadığını ve devletin kültürel politikalarıyla nasıl şekillendirildiğini göstermektedir.

1. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziğinin "milli kültürün kök kaynağı" olarak görülmesinin tarihsel ve sosyolojik temelleri alt problemine ilişkin sonuçlar: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde halk müziği, milli kültürün kök kaynağı olarak kabul edilmiştir. Bu görüş, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yükselen milliyetçilik hareketleriyle paralel bir gelişim göstermiştir. Milliyetçi söylemler, halk müziğini, Türk ulusunun tarihsel ve kültürel mirasının en saf hali olarak tanımlamış ve bu müziğin halkın en doğal, bozulmamış sesini yansıttığına inanılmıştır. Sosyolojik olarak bakıldığında, halk müziği, köylerden kente, halktan devletin kültür politikalarına kadar geniş bir yelpazede toplumun kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak görülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında, halk müziği yalnızca bir kültürel miras olarak

değil, aynı zamanda toplumsal bütünleşmenin simgesi olarak şekillendirilmiştir. Toplumun farklı sınıfları ve etnik kimlikleri arasında ortak bir payda oluşturulması amacıyla, halk müziği, milli kültürün en temel öğesi olarak halkın kültürel birliğini sağlamak için kullanılmıştır.

2. Halkevleri, radyo yayınları ve konservatuvarlar gibi kurumlar aracılığıyla yürütülen derleme ve yaygınlaştırma faaliyetlerinde halk müziğine atfedilen rol ve kimlik inşasına etkisi alt problemine ilişkin sonuçlar: Cumhuriyet dönemi kültürel reformları, özellikle Halkevleri, radyo yayınları ve konservatuvarlar gibi kurumsal yapılar aracılığıyla halk müziğinin yayılmasını sağlamıştır. Halkevleri, halk kültürünü koruma ve yayma amacı güderken, aynı zamanda halk müziğini ulusal kimlik oluşturmanın bir aracı olarak kullanmıştır. Bu kurumlar aracılığıyla halk müziği, sadece köylerden ya da halktan gelen bir ifade biçimi olmaktan çıkarak, devletin ideolojik söylemlerini pekiştiren bir öğeye dönüşmüştür. Radyo yayınları, halk müziğinin halkla buluşma noktasını genişleterek, ulusal ölçekte dinleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Konservatuvarlar ise, halk müziğini daha akademik bir zemine taşıyarak, onu eğitimli müzik diline entegre etmeye çalışmıştır. Bu süreç, halk müziğinin derlenip yayılmasının yanı sıra, halk müziğinin kimlik inşası üzerindeki etkilerini de belirlemiştir. Bu kurumların faaliyetleri, halk müziğini ulusal bir kültür unsuru olarak dönüştürmüş ve ulusal kimlik inşasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

3. Halk müziğinin "milli ruha uygun" türkülerin seçilmesi, sözlerinin değiştirilmesi gibi müdahalelerle yeniden kurgulanması ve bu sürecin ideolojik amaçları alt problemine ilişkin sonuçlar: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, halk müziği üzerinde yapılan müdahalelerle, türkülerin içeriği ve sözleri devletin ideolojik hedeflerine hizmet edecek şekilde yeniden şekillendirilmiştir. "Milli ruh" kavramı, ulusal bir kimlik oluşturma çabası içerisinde halk müziğine yansımış, belirli türkülerin seçilmesi ve hatta sözlerinin değiştirilmesi, halk müziğinin devletin ideolojik söylemleriyle uyumlu hale getirilmesini sağlamıştır. Bu müdahaleler, halk müziğinin, yalnızca halkın doğal sesini yansıtan bir biçim olmanın ötesine geçmesini ve ulusal kimliğin şekillendirilmesinde aktif bir araç haline gelmesini sağlamıştır. Bu süreç, halk müziğinin halkın kendi kültürel ürünlerinden ziyade, devletin kültür politikalarını yansıtan bir sembol olmasını da beraberinde getirmiştir. Böylece halk müziği, ideolojik bir araç olarak, milliyetçilik ve ulusal birliği pekiştiren bir kültürel öğe haline gelmiştir.

4. Türk halk müziğinin "kültürel sembol" işlevi, siyasal meşruiyetin güçlendirilmesi, toplumsal aidiyetin pekiştirilmesi ve kolektif belleğin inşası açısından sonuçlar alt problemine ilişkin sonuçlar: Türk halk müziği, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, kültürel bir sembol olarak önemli bir işlev üstlenmiştir. Devlet, halk müziğini sadece bir kültürel miras değil, aynı zamanda siyasal meşruiyeti güçlendiren, toplumsal aidiyeti pekiştiren ve kolektif belleği inşa eden bir araç olarak kullanmıştır. Halk müziği, halkın ortak kültürel mirasını ve ulusal kimliğini simgeleştirerek, toplumsal aidiyet duygusunu güçlendiren bir role bürünmüştür. Siyasal meşruiyetin sağlanmasında halk müziği, devletin ideolojik söylemlerini yayma ve halkı tek bir ulusal kimlik etrafında birleştirme işlevini yerine getirmiştir. Halk müziği, devletin kültürel ve politik hedefleri doğrultusunda, kolektif belleği şekillendirerek toplumun geçmişle bağlarını kurmuş ve bu bağları ulusal bir kimlik etrafında pekiştirmiştir. Bu süreç, halk müziğinin kültürel sembol işlevinin sadece estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda toplumsal ve siyasal bir aracı olduğunu da ortaya koymuştur. Sonuç olarak, Türk halk müziği, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devletin ulusal kimlik inşası stratejileriyle birleştirilmiş ve kültürel sembol haline getirilmiştir. Yapılan ideolojik müdahaleler ve kurumsal faaliyetler, halk müziğini ulusal kimliği pekiştiren, toplumsal aidiyet duygusunu güçlendiren ve siyasal meşruiyeti sağlayan bir araç olarak kullanmıştır. Halk müziği, sadece bir kültürel ürün olmanın ötesine geçerek, dönemin ideolojik ve toplumsal yapısının şekillendirilmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bu dönüşüm, halk müziğinin kültürel sembol işlevini ve ulusal kimliğin inşasındaki rolünü net bir şekilde ortaya koymuştur. Türk halk müziğinin kültürel sembol olarak işlevi, yalnızca bir dönemin müzikal tercihleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda bugüne kadar süregelen bir kültürel mirasın oluşumunda etkili olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde şekillendirilen bu sembol, günümüzde de hala ulusal kimliğin pekiştirilmesinde önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Halk müziği, zaman içinde değişen toplumsal ve siyasal dinamiklere rağmen, kültürel belleğin korunmasında ve kuşaklar arası bağların güçlendirilmesinde sürdürülebilir bir işlev görmektedir. Bu açıdan bakıldığında, halk müziği sadece bir geçmişin mirası değil, geleceğe taşınan bir kültürel ve toplumsal inşa sürecinin parçası olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

Alp, K. Ö. (1998). *Konya ve Yöresi Kilimlerinde Semboller*, (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve Yurttan Sesler. *Milli Folklor Dergisi*, 24(96), 84-93.

Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği.* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Cassirer, E. (2011). *Sembol kavramının doğası*. (Çev. M. Köktürk). Ankara: Hece.

Cassirer, E. (2005a). *Devlet efsanesi*. (Çev. N. Arat). İstanbul: Say.

Cevizcioğlu, A. (2002), *Sembol, Felsefe Sözlüğü,* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Kertzer, D. I. (1988). *Ritual, politics and power*. Binghamton: Vail-Ballou.

Choudhury, E. (2004). The politics of symbols and the symbolization of 9/11. *The American Journal of Islamic Social Sciences*, 21(1), 74-96.

Deacon, T. W. (2011). *The Symbol Concept*. K. R. Gibson ve M. Tallerman (Eds.), The Oxford Handbook Of Language Evolution.

Demirdirek, S. B. (2024). 20. Yüzyılın ilk yarısında Klasik Türk Müziği keman icrasında üslup ve tavır. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, *7*(4), 1033-1056.

Ersoy, İ. (2007), "Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak "Bağlama". *Uluslararası Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde* (268-278. ss.), Kocaeli: Motif.

Ersoy, İ. (2011), "Nida Tüfekçi Sle söyleşi". *Ege Ünivesitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 1(42), 61-74.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.

Güvenç, B. (2003). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Hobsbawm, E. (2006). *Geleneğin icadı*. (Çev. M. M. Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik.* İkinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sungur, S. (2007), *Küreselleşme Kıskacında Televizyon Yayınları ve Kültürel Kimliklerin Gerilemesi,* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Swidler, A. (1986). Culture in Action: Symbols and Strategies, American Sociological Review, Vol. 51, 273-286

Yıldırım, C. (2004), *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Doruk Yayımcılık.

EXTENDED ABSTRACT

Turkish folk music, during the Early Republic period, became not only an art form but also a crucial symbol in the shaping of Turkey's national identity and the construction of national culture. The nationalism movements that gained momentum in the final years of the Ottoman Empire led to the belief that folk culture, especially folk music, could be used as a key tool in the formation of the nation-state. In the early years of the Republic, folk music was embraced not only as an aesthetic product but also as a symbol loaded with cultural and political significance, and during this process, it became one of the fundamental components of national identity construction. From the late Ottoman period onward, there was an increasing interest in folk culture, and the concept of folklore became a significant topic of discussion among intellectuals. During this period, folk culture, particularly by intellectuals like Ziya Gökalp, was viewed as a resource in the construction of national identity, and folk music was accepted as one of the building blocks of this identity. Thinkers like Gökalp argued that folk music reflected the spirit, history, and culture of the people, and they noted that these musical forms could play a critical role in constructing the cultural foundations of modern Turkey. However, the transformation of this music into a national culture was not only an attempt to preserve the history of a people but also a political strategy shaped by state interventions. In the Early Republic period, folk music, especially under the influence of modernization, was restructured as a tool that reflected the cultural heritage of the people and created a collective identity. With the establishment of the Republic, folk music played a unifying role in both preserving folk culture and aligning with the goals of modernization. During this period, folk music became important not only as a product of folk culture but also as a reflection of the ideological structure of society. One of the key institutional tools used to establish folk music as a symbol of national identity was radio and institutions like the Community Centers. These organizations ensured that folk music was not only appreciated as an aesthetic form but also used as an ideological tool. Radio programs, especially choruses like "Yurttan Sesler" (Voices from the Homeland), facilitated the dissemination of folk music and contributed to the reinforcement of a national identity. In this context, folk music became an integral part of the cultural structure of modern Turkey. Halkevleri, on the other hand, utilized folk music as a means to reconstruct the collective memory of the people and make it a symbol of national identity. Halkevleri activities aimed to unite the society, strengthen national sentiments, and contribute to the modernization process through music. What is crucial here is that folk music and folklore were not only used as

elements reflecting the people's past but also as tools for constructing a national identity. Folk music, during the Early Republic period, was adopted as both a cultural and political tool. During this period, folk music mirrored the history and culture of the people while simultaneously becoming a symbol of modern Türkiye's collective identity. The institutional construction of folk music during this period involved the selective collection of songs and the introduction of specific folk songs to the people, which played a key role in building a national identity through folk music. Folk music was transformed from being merely a cultural product of aesthetic value to a symbol of national identity. Hobsbawm's view of symbols such as "national flags, national anthems, or coats of arms" which evoke "respect and loyalty" by reflecting the identity of an independent nation, explains how folk music became adopted as a similar national symbol. Folk music, like these symbols, played an important role in the construction of national identity. The compilation of folk songs and the presentation of folk music in a form that reflected the "national spirit" not only reinforced the aesthetic value of folk music but also ensured its role as a symbolic representation of national identity. In this context, folk music became a tool reflecting the political and cultural goals of the Early Republic period. The integration of folk music with the symbolic codes of the nation-state served as an essential tool in strengthening the collective consciousness of the people and creating a national identity. In the early years of the Republic, folk music, in line with modernization efforts, aimed to unify the heterogeneous cultural structure of Anatolia into a single national sound. In this process, the key instruments of folk music underwent significant transformations. One such instrument, the bağlama (a string instrument characteristic of Anatolian folk music), was briefly overlooked during the initial years of the Republic due to the winds of modernization. However, over time, it was re-established as a crucial symbol in the formation of national identity. Bağlama, linked with both folk music and national identity construction, was re-accepted in a manner consistent with folk music. This reconfiguration allowed folk music not only to reflect national identity through its lyrical compositions but also to express national identity through its instrumental repertoire. As a result, during the Early Republic period, folk music became more than just an aesthetic value; it transformed into a critical symbol in the construction of national identity. Folk music went beyond being a cultural symbol of the state and became a powerful tool reflecting the cultural heritage, history, and identity of the people. In line with the Republic's modernization goals, folk music shaped itself as a structure that both preserved traditional values and helped construct national identity. The symbolic and ideological function

that folk music gained during this period holds significant importance, not only for artists and listeners but also as a process influenced by the policies and institutions of the state. Today, by understanding the path and institutional interventions followed during the Early Republic period, folk music continues to serve as a strong reference point for national identity and cultural continuity. In conclusion, Turkish folk music during the Early Republic period evolved into an essential cultural symbol and an ideological tool that not only reflected the historical and cultural heritage of the people but also played a key role in shaping the national identity of modern Turkey. Through strategic institutional efforts, such as radio programs and the activities of Halkevleri, folk music was redefined as a central element of national unity and identity. Even today, the legacy of these efforts continues to influence the ways in which folk music is understood as a symbol of national identity and cultural continuity in Turkey.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 09.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1672565
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

AN ANALYSIS OF ERNESTO LECUONA'S MALAGUENA'S PIANO PERFORMANCE FROM THE PEDAGOGICAL AND TECHNICAL PERSPECTIVE

PAJAZİTİ DRANÇOLLİ, Mimoza[1], KELMENDİ, Arsim[2]

ABSTRACT

The aim of the study was to conduct a comprehensive analysis of the piano performance of "Malagueña" by, taking into account pedagogical and technical aspects. The research methodology was based on the use of historical analysis to study Lecuona's creative activity in the context of the development of Cuban musical culture, music-theoretical analysis to determine the form, harmonic and rhythmic features of "Malagueña", and comparative analysis to systematise the technical difficulties of performing the work. The method of pedagogical analysis helped to identify the optimal approaches to the educational process aimed at mastering the composition. The study showed that Lecuona combined classical European compositional techniques with the characteristic rhythmic and harmonic features of Cuban music, which

[1] Researcher, Haxhi Zeka University, Faculty of Arts, Republic of Kosovo, mpdrancolli@outlook.com, https://orcid.org/0009-0006-8847-8878
[2] PhD, Associate Professor, Haxhi Zeka University, Faculty of Arts, Republic of Kosovo, kelmendiarsim2@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2262-088X

contributed to the formation of the national piano tradition. Analysis of "Malagueña" revealed that the work is based on the verse and variation principle with a gradual complication of the texture and harmonic structure. The analysis of pedagogical approaches to learning "Malagueña" allowed identification of key methodological principles, including the phased learning of musical material, isolated study of technical elements, and work on dynamic and articulation features. The results of the study confirmed the significance of E. Lecuona's work in the development of Cuban academic music and identified "Malagueña" as one of the key piano works that combines European and Cuban musical traditions. The identified technical and pedagogical aspects of the performance of the work can be used to optimise the educational process in piano pedagogy.

Keywords: Harmonic structure, dynamics, pedalling, rhythmic models, Phrygian scale.

ERNESTO LECUONA'NIN MALAGUENA'SININ PİYANO PERFORMANSININ PEDAGOJİK VE TEKNİK AÇIDAN ANALİZİ

ÖZ

Çalışmanın amacı, Ernesto Lecuona'nın "Malagueña" adlı eserinin piyano performansının pedagojik ve teknik yönlerini de dikkate alarak kapsamlı bir analizini yapmaktır. Araştırma metodolojisi, Küba müzik kültürünün gelişimi bağlamında Ernesto Lecuona'nın yaratıcı faaliyetini incelemek için tarihsel analiz kullanımına, "Malagueña"nın biçim, armonik ve ritmik özelliklerini belirlemek için müzik teorisi analizine ve eseri icra etmenin teknik zorluklarını sistematize etmek için karşılaştırmalı analize dayanmaktadır. Pedagojik analiz yöntemi, kompozisyonda ustalaşmayı amaçlayan eğitim sürecine yönelik optimum yaklaşımları belirlemeye yardımcı olmuştur. Çalışma, Lecuona'nın klasik Avrupa kompozisyon tekniklerini Küba müziğinin karakteristik ritmik ve armonik özellikleriyle birleştirdiğini ve bunun ulusal piyano geleneğinin oluşumuna katkıda bulunduğunu göstermiştir. "Malagueña" analizi, eserin doku ve armonik yapının kademeli olarak karmaşıklaştığı mısra ve varyasyon ilkesine dayandığını ortaya koymuştur. "Malagueña" öğrenimine yönelik pedagojik yaklaşımların analizi; müzik materyalinin aşamalı olarak öğrenilmesi, teknik unsurların izole biçimde çalışılması ve dinamik ile artikülasyon özellikleri üzerine yapılan çalışmalar gibi temel metodolojik ilkelerin belirlenmesine olanak sağlamıştır. Elde edilen bulgular, Lecuona'nın eserlerinin Küba akademik müziğinin gelişimindeki önemini doğrulamış ve 'Malagueña'nın, Avrupa ile Küba müzik

geleneklerini birleştiren temel piyano eserlerinden biri olduğunu ortaya koymuştur. Eserin performansının belirlenen teknik ve pedagojik yönleri, piyano pedagojisindeki eğitim sürecini optimize etmek için kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Armonik yapı, dinamikler, pedal çevirme, ritmik modeller, Frigya gamı.

INTRODUCTION

The piano music of Ernesto Lecuona, in particular his work "Malagueña", played a significant role in the development of Cuban academic music, as it combined the harmonic principles of the European classical tradition, such as functional tonality and sectional melodic development, with rhythmic structures characteristic of Cuban music, such as syncopated accents, two-bar ostinatos, and Afro-Cuban patterns. The study of this work is relevant from a performing and pedagogical point of view, as its technical complexity was due to the rapid transition between registers, accented staccato in the right hand, complex pedalisation, which required control over sound transparency, and the need for dynamic balancing between voices. The musical expressiveness of the work was based on the contrast between dramatic chordal sections and sophisticated legato phrases, which required not only technical skill but also a deep understanding of the stylistic features of Cuban piano music. The problem is the lack of a comprehensive approach to the study of "Malagueña", which complicates its methodical teaching and performance interpretation. Despite the existence of scholarly works on Cuban music, there are gaps that require a detailed study of this work in the context of musical structure, performance difficulties, and pedagogical approaches.

The historical development of the piano in Cuban music was studied by Vazquez (2022), who analysed the process of forming musical nationalism through popular piano music in Cuba (p. 105). The author found that the development of the piano tradition in Cuba was strongly influenced by European musical styles, in particular Spanish and French classical music, but at the same time retained a unique national identity. The development of Cuban dances for piano was studied by Ortiz (2023: 55), who determined that composers such as Lecuona used the characteristics of folk music to create an original style. Specific elements of Cuban music have been studied by Bălan (2023), who found that Afro-Cuban rhythmic structures and characteristic harmonic movements played a decisive role in the formation of performance traditions.

The rhythmic aspects of piano performance were considered by You (2023), who proved that mastering such rhythmic models required special training methods, including working on the accuracy of accents, tempo uniformity, and hand independence. Another possible challenge for a performer, regarding the rhythmic aspects, is the use of polymetry, as noted by Ak and Tanatar (2025). Despite its complexity, polymetry significantly enhances the rhythmic diversity throughout the piece and reinforces its dramatic framework. The national peculiarities of harmony in piano music were studied by Jia and Jia (2021), who determined that characteristic harmonic sequences and the use of alternations created a specific sound of national schools.

Quevedo (2023) found that Cuban music has largely adapted European traditions, but retained its rhythmic and melodic identity, which allowed it to remain recognisable in the world music space. Methodological aspects of teaching piano literature were analysed by Yong (2024), who determined that traditional teaching methods need to be updated in accordance with modern performance requirements. Springer and Sorenson (2024) found that pianists who performed pieces by heart demonstrated a higher level of interpretive freedom, while performing from sheet music provided greater accuracy. In Biçak's opinion (2025), all the potential discovers made by a composer, should be shown on the notation, in a way for a performer to present them correctly (p. 481). The interaction of classical, jazz and Latin American elements in music was analysed by Calvache Narvaez (2024), who proved that musical fusion contributed to the emergence of new forms of performance techniques and compositional principles (p. 90).

Despite the considerable amount of research, there has been no comprehensive analysis of "Malagueña" from a performing and pedagogical point of view. Some works considered general issues of Cuban music, but did not pay sufficient attention to the specific technical and methodological aspects of performing this work. The aim of the study is to carry out a comprehensive analysis of Lecuona's "Malagueña" piano performance from a pedagogical and technical point of view. The research objectives include: determining the role of Lecuona in the formation of the Cuban piano tradition; studying the musical structure of "Malagueña" and its harmonic features; analysing the technical difficulties of performing the work and identifying effective methodological approaches; outlining pedagogical methods of teaching the work.

MATERIALS AND METHODS

A set of methods is applied that allows for a systematic analysis of the work "Malagueña" by Lecuona from the standpoint of musicological and pedagogical approaches. The main focus is on identifying the musical, technical and pedagogical aspects of the work through an analytical study of its musical text, harmonic language, performance features and teaching methods. The method of historical analysis is used to determine the role of Lecuona in the formation of the Cuban piano tradition. This makes it possible to trace the development of his work in the context of Cuban musical culture, to identify the characteristic features of his style and to determine the influence of European piano schools on his compositional activity. The research includes an analysis of musical trends of the early twentieth century, the peculiarities of the development of Cuban academic music and the place of Lecuona in this process. Particular attention is paid to his contribution to the spread of national musical elements in world music practice and their synthesis with European traditions.

To study the musical structure of "Malagueña" and its harmonic features, the method of music-theoretical analysis was used. Modal and scale-degree analysis were used to determine the Phrygian scale's impact, while Schenkerian, set, and neo-Riemannian theory were used to track harmonic changes. Metric analysis and rhythmic reduction revealed the piece's rhythmic organisation. Thematic analysis and motivic development analysis were utilised to investigate variation processes, revealing the composition's thematic development and variation strategies. The study uses these extensive approaches to increase scientific transparency and provide a complete knowledge of the analytical frameworks, boosting its credibility and impact. The musical text of Lecuona's work was studied in order to identify the peculiarities of the form, thematic development, variation technique, harmonic transitions and rhythmic structures (Lecuona, 2023). Particular attention was given to the harmonic language of the work, including the use of modal turns, chromatic alternations, non-standard chord sequences and means of tonal expansion. The characteristic features of the Spanish and Cuban musical influences reflected in the rhythmic organisation and harmonic structure of the work were considered.

The analysis of the technical difficulties of performing "Malagueña" was carried out using the method of comparative analysis, which allowed to consider the peculiarities of the pianistic texture, coordination difficulties and requirements for performance technique. Particular attention

was given to the interaction between the hands, the distribution of functions in the texture, the role of the bass accompaniment and the variability of rhythmic models. The use of this method has made it possible to systematise technical difficulties and summarise them in appropriate categories.

To identify the optimal methodological approaches to teaching the piece, the method of pedagogical analysis was used. The main principles of the step-by-step learning of "Malagueña" were considered, starting with familiarisation with the musical text, work on rhythmic organisation, articulation, dynamic balance and ending with the formation of artistic interpretation. The effectiveness of the step-by-step learning of the material is investigated, critical points requiring special attention during learning are highlighted, and general recommendations for the performance approach are formulated.

RESULTS

Analysing the musical structure of "Malagueña"

Lecuona (1895-1963) was a Cuban composer, pianist and conductor who made a significant contribution to the development of Cuban academic and popular music. Born in Havana, Lecuona showed early musical talent and began his studies at the National Conservatory under Antonio Pfeffer. Having received a thorough musical education, Lecuona not only actively performed but also composed. Throughout his career, he composed more than 600 works, including "Malagueña", "La Comparsa", "Andalucía" and "Siboney". Thanks to his tours in the USA, Europe and Latin America, the Cuban musical tradition became widespread and influential in the world of music (Jorguenson, 2022: 33).

"Malagueña" by Lecuona (2023) was composed in 1928 as part of the Andalucía suite, which consisted of six pieces inspired by Spanish musical traditions. The title of the work refers to the Andalusian dance genre of malaguña, which originated in the province of Malaga and was part of the flamenco tradition. However, in Lecuona's interpretation, this genre underwent a significant transformation, acquiring the characteristic features of Cuban music. "Malagueña" was marked by a special expressiveness based on a combination of large-scale chordal constructions, fast passages and bright rhythmic accents. The work became part of the repertoire of many pianists and orchestras in various arrangements, including symphonic, jazz and popular versions (Rexhepi et al., 2024: 277). An important aspect of "Malagueña" was its place in shaping the style of

Cuban academic music. Lecuona combined the European harmonic traditions of the Romantic school with the rhythmic complexity and expressiveness inherent in Cuban music (Berehova, 2022: 18). The technical complexity of the work and its virtuosic character made it popular among pianists who wanted to demonstrate their skills (Bocheliuk et al., 2019). The composition required a high level of technical training from the performer, especially in terms of speed, articulation and dynamic control. For this reason, "Malagueña" was often included in the teaching repertoire as an example of a work that develops piano technique (Troisi, 2023: 25).

The structure of Lecuona's "Malagueña" is one-part, but within the work there is a clear division into sections, each of which plays an important role in the dramatic development of the composition. The basic form of the work is based on the verse-variation principle, where each repetition of the thematic material is accompanied by altered harmonic, dynamic or textural features (Figure 1).

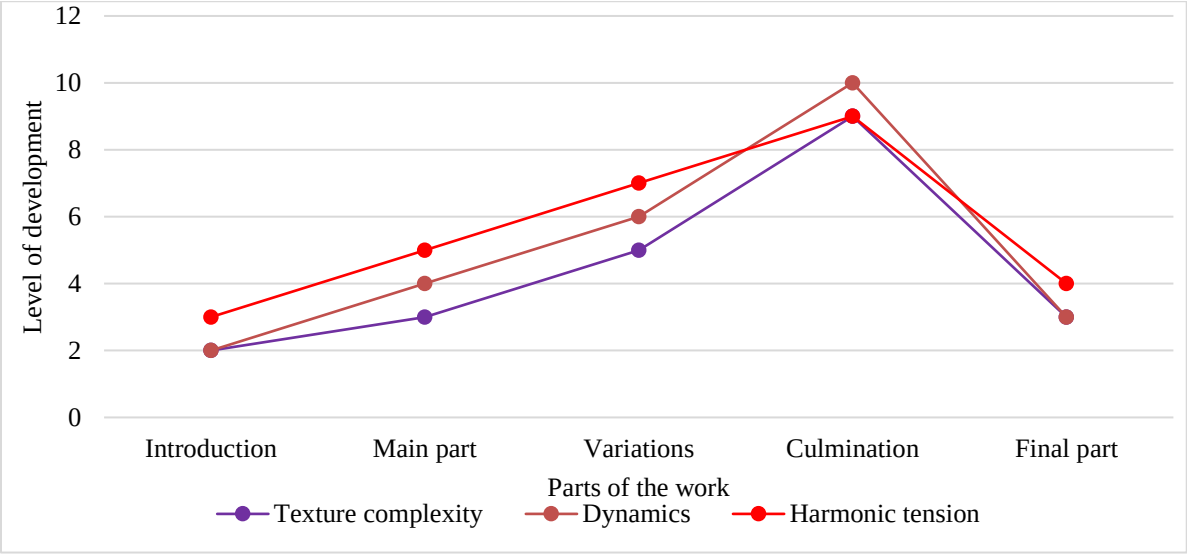


Figure 1. The general drama of Malaguena (Jorguenson, 2022 ; Troisi, 2023).

In "Malagueña" harmonic developments provide continuity and progression, using alternate chords and the Spanish Phrygian scale to create a rich, cohesive sound. Textural shifts delineate sections and add dramatic intensity, while dynamic contrasts shape the narrative progression, building tension and release. Together, these elements craft a composition that is both structurally unified and emotionally compelling.

The work opens with an introductory section consisting of a characteristic accompaniment in the left hand in the form of arpeggiated chords and an energetic melody in the upper voice. The high

register of the right hand, together with wide intervals, creates a sense of space and lightness. This opening section prepares the listener for the main thematic material presented in the next section. The main theme is set in a moderate tempo and is vocal in nature. It is characterised by singing intonations that echo the traditional melodic phrases of Andalusian music. The melody is based on a wave-like movement that begins with a gradual ascending development, reaches a culmination point, and then gradually descends to the initial register. The second section of the work develops the initial theme, gradually adding new harmonic and rhythmic elements. Here, Lecuona uses the method of variation, enriching the melody with additional ornaments, changes in articulation and textural modifications. The role of the bass line is strengthened, which becomes more active, supporting the overall dynamics of the work. The climactic section of "Malagueña" is marked by a sharp increase in dynamic tension. The use of chord progressions in a wide arrangement, the active use of octave progressions and fast passages create the impression of an explosive emotional rise. The composer employs a dramatic shift in texture, as dense chords and a lush soundscape stand in stark contrast to the preceding lyrical passages. The final section of the work returns the listener to the main thematic material, but in a modified form. The original melody is transformed, acquiring a new sound due to dynamic changes and textural transformations. In the last bars, there is a gradual fading of the dynamics, which creates a sense of completeness in the composition. The structure of "Malagueña" is based on contrasts between episodes that succeed each other, gradually increasing in dynamics and texture. The clear planning of the sections, the logical development of the theme and the effective use of the variation method make the composition holistic, with a pronounced dramatic development (Bauer, 2023: 96).

The harmonic structure of "Malagueña" by Lecuona (2023) is flexible and varied, which allows him to achieve the dramatic effect characteristic of the work. The main key of the work is A minor, but Lecuona actively uses alternate chords and non-standard harmonic transitions, which expands the colouristic possibilities of the work. One of the defining elements of the harmonic language is the use of the Spanish Phrygian scale, in which the lowered second degree creates a characteristic tense sound, which is especially expressive in the climaxes. The harmonic development of the work is based on the alternation of open chordal structures with more intense modulations. Particularly interesting is the technique of chordal alteration at the moments of climax, which adds additional contrast between the sections (Carr et al., 2023: 209).

In terms of melody, "Malagueña" demonstrates the characteristic features of Spanish folklore (long, undulating melodic phrases that imitate the intonations of Andalusian singing). The main theme is vocal in nature and is based on long, undulating melodic phrases that imitate the intonations of Andalusian singing. Lecuona creates the effect of singing without words by using long legato phrases in the high register, accompanied by arpeggiated accompaniment in the left hand (Efremov, 2025). One of the key features of the melodic organisation is the frequent use of wide interval leaps that add drama and expressiveness. The transitional moments between sections contain increased and decreased intervals, which gives the music a special flavour and emphasizes the improvisational nature of the phrasing. Lecuona also uses a sectional development of the theme, which contributes to the gradual growth of tension in the work. The rhythmic structure of "Malagueña" plays a crucial role in creating the characteristic sound of the work. One of the most important elements is the use of syncopated rhythmic figures that create the effect of movement and energy. The accompaniment uses ostinato rhythmic forms that are repeated throughout the piece and form a stable rhythmic foundation. This creates a rhythmic pulse effect that maintains the stability of the composition despite the complex harmonic transitions (Hardegree, 2023: 106).

The use of the polymetry effect, where one rhythmic group maintains a steady metre while the other changes accentuation, is particularly noteworthy. This gives the piece a special flexibility and variability, and also requires a high level of rhythmic precision from the performer. The ending of the piece also demonstrates an interesting rhythmic solution. The gradual slowing down of the tempo is combined with the preservation of the main rhythmic pattern, which creates the effect of "fading" the energy of the piece, as if it were an echo of the main dance movement. Thus, the rhythmic structure of "Malagueña" not only supports the overall musical image, but also significantly affects the dramatic development of the composition.

Technical aspects of performance

The performance of Lecuona's "Malagueña" requires a high level of technical skill from the pianist, as the composition contains complex piano techniques in both hands that interact in close rhythmic and textural connection (Figure 2).

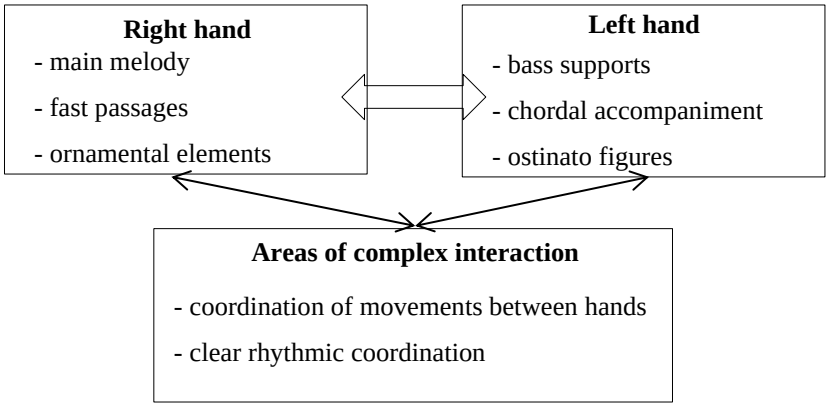


Figure 2. Distribution of functions between the hands by "Malagueña" (Kim et al. 2021; Liu, 2020).

The right hand plays a leading role in shaping the main melodic material. It has to sustain long melody lines, which often include wide jumps, arpeggios and fast passages that require precise finger control and even distribution of effort. One of the main difficulties is performing legato phrases with frequent register changes, which requires careful planning of movements and the correct use of finger changes to maintain sound continuity. In addition, in many sections, the right hand needs to combine chordal structures with melodic lines, which increases the workload and requires flexible coordination. The left hand performs an accompanyingfunction, but within the piece it plays a significant role in forming the harmonic foundation and rhythmic stability. One of the main difficulties is the rapid arpeggiated movements and wide chordal expansions, which require a high level of mastery of the technique of distributing the weight of the hand (Kim et al., 2021). Particularly challenging are the moments when the left hand has to be ahead of the right or, conversely, adapt to its rhythmic changes.

Special attention should be paid to the technique of playing chords. In many episodes, both hands work in a tight chordal arrangement, which requires not only strength but also precision in key pressing. The peculiarity is that the chords are located in different registers, and their alternation creates the effect of spatial sound movement, which makes it difficult to control the balance between the dynamic layers. The dynamic aspect of performing "Malagueña" is one of the most difficult in the context of building musical drama. Lecuona uses a wide dynamic range, which requires the pianist to work with nuances precisely. The performance of the piece requires the ability to control sudden changes in volume and gradual increases in sound, which creates the effect of undulating development.

The dynamic balance between the hands plays a key role in creating a harmoniously coherent sound. The right hand, which plays the melody, needs careful control over the attack of the sound, especially in fast passages where it is necessary to maintain smooth phrasing. The left hand should be expressive enough to maintain the overall harmonic structure, but not drown out the melodic voice. Particularly challenging are the moments where there is a sharp contrast between quiet and loud episodes, which requires a high level of control over the dynamic balance. An important aspect of the performance of "Malagueña" is the pedalling, which has a significant impact on the overall sound of the work. Lecuona uses a rich harmonic texture that requires careful control of the pedal use to avoid excessive blurring of the sound and to ensure expressive articulation. The main pedal used during performance is the sustain pedal (right pedal), which prolongs the sound of notes after the keys are released. Using it helps to create a smooth sound and maintain a three-dimensional texture. An important technique is to change the pedal in a timely manner, especially in fast harmonic transitions, to avoid over-mixing sounds. Excessive use of the sustain pedal can lead to a loss of texture clarity, while under-use can make the sound too dry. The best option is mixed pedalling, which involves alternating between short and long strokes depending on harmonic changes. In fast passages, it is recommended to use the half-pedal technique, which allows maintaining the clarity of the attacked notes while maintaining the necessary sound resistance (Liu, 2020: 31).

The technical aspects of Lecuona's "Malagueña" involve considerable difficulty in both the right and left hands, requiring a high level of coordination, synchronisation and control from the pianist. Dynamic transitions, articulation changes and pedalling are critical elements in creating an expressive performance that preserves the characteristic features of the piece. All these aspects need to be carefully worked out during preparation, as it is their combination that determines the overall sound of the piece and its artistic expressiveness.

Pedagogical approach to studying the work

Learning Lecuona's "Malagueña" (2023) requires a systematic methodological approach, including analysing the musical text, mastering technical techniques step by step, developing musical expressiveness and developing a performance strategy. An integrated approach to the learning process contributes not only to the technical mastery of the material, but also to an understanding of the stylistic features of the piece, its rhythmic and harmonic organisation. The

training process should be divided into several key stages, each of which contains specific pedagogical tasks and performance goals.

At the initial stage, the primary task is to familiarise yourself with the musical text and the overall structure of the piece (Spytska, 2023). The performer needs to analyse the architectonics of the composition, identify the main thematic blocks, their interrelationships, variational changes and climaxes. Listening to recordings of interpretations by different performers can be useful for forming a general idea of the character and style of the work (Efremov, 2024). Listening to different versions of a performance helps understanding the differences in tempo decisions, dynamic transitions, and articulation. Comparing interpretations helps to develop one's own understanding of the piece, which will become the basis for further mastering performance techniques. In addition, the pedagogical process at this stage includes a brief analysis of the historical and cultural context, which contributes to a better understanding of the stylistic features of the composition (Jang, 2022: 88).

The second stage involves learning the musical text, which should be done gradually, dividing the material into separate fragments for detailed study of each episode. This allows for focusing on the correct formation of performance skills, ensuring the accuracy of the rhythmic pattern and intonation (Tolegen et al., 2016). It is important to pay attention to the correct choice of finger placement, which will ensure ease of performance and reduce physical exertion (Kantor and Kubiczek, 2021). Gradually increasing the tempo helps to gradually adapt the movements and prevents unnecessary technical errors. Performing separate parts of the hands allows for a deeper understanding of their interaction, and combining them in a slow tempo helps to achieve rhythmic accuracy and balance of dynamic levels (Vicente Álvarez et al., 2020).

The third stage focuses on improving the rhythmic organisation. "Malagueña" is characterised by complex rhythmic structures, including syncopations, alternating metrical accents and ostinato figures. A useful method for overcoming rhythmic difficulties is to practice performing each rhythmic pattern separately, with their gradual combination (Zelenin et al., 2023). Working with a metronome is an effective way to stabilise the tempo pulse and avoid accelerations or decelerations in difficult sections of the piece. The next stage of work involves the development of performance technique. Playing wide chords requires precise distribution of muscle tension and the use of the natural weight balance of the hand (Makarova, 2021). The method of gradual

mastery of chord passages involves alternate work on their articulation, dynamics, and timbre variations.

Working on dynamic nuances is the next important stage in learning a piece, as it is the dynamic development that determines its expressiveness and artistic integrity. The performer must master the technique of gradual dynamics growth, which contributes to the logical construction of the dramatic line of the composition (Ryskaliyev et al., 2019). Smooth crescendos and diminuendos should be formed without abrupt transitions, preserving the naturalness of the sound. The main melody should remain distinct, even in sections with dense harmonic texture. One of the pedagogical methods of achieving dynamic balance is to practice performing different dynamic layers separately (Novosiadla, 2023; Spytska, 2024a, 2024b). For example, working out the main melody in the right hand and the accompaniment in the left hand separately, allows for developing control over the ratio of voices.

Another key aspect is pedalling, which plays an important role in creating a three-dimensional sound. Controlling the use of the right pedal is essential to avoid over-mixing harmonies, especially in fast passages. The use of short pedalling and the "clean pedal" technique can achieve greater articulatory transparency. In addition, in certain episodes, it is advisable to use the left pedal to create the effect of timbre contrast and mute the sound attack.

The final stage is to work on the artistic interpretation of the piece. Here, special attention should be paid to flexible phrasing, which allows for creating a sense of natural musical movement (Tkachenko, 2022). The pedagogical approach at this stage involves the use of a holistic performance methodology that promotes coherence between all elements of the musical material (Kyrychok et al., 2024).

A student encounters several performance challenges when studying a piece, which can impede the mastery of the content. These challenges encompass intricate technical components, coordination issues between the hands, the necessity for dynamic balance, and the maintenance of rhythmic precision. To address these obstacles, successful strategies encompass gradual tempo acceleration, a diverse approach to interpreting dynamic nuances, and the implementation of individual workouts to enhance flexibility and precision of motions. Developing the ability to independently control each hand is essential for achieving regularity in performance movement. Moreover, pedagogical practice includes exercises designed to alleviate muscle tension in the

hand and forearm, so preventing undue strain during the execution of intricate technical passages. Exercises aimed at enhancing wrist flexibility and optimising finger movement efficiency are essential for improving performance endurance.

DISCUSSION

The study of the piano work "Malagueña" by Lecuona has made it possible to identify its structural, harmonic and rhythmic features, as well as the performance and pedagogical aspects of its development. The results obtained are correlated with the achievements of other researchers in the field of music analysis, piano performance pedagogy and technological innovations in piano teaching. The analysis of the dynamic features of the "Malagueña" piece has revealed a wide range of dynamic contrasts that play an important role in its expressiveness. It was found that the dynamic development of the work is associated with gradual increases and decreases in sound, which are combined with textural changes. In the study by Jones and Friberg (2023) examined an approach to modelling dynamic changes in piano performance, which made it possible to identify patterns in the construction of dynamic phrases. Comparison of the results of the present research with the findings of Jones and Friberg showed the commonality of the principles of dynamic development, but in Lecuona's work, dynamics was also formed through a specific rhythmic organisation and accentuation, which was not considered in the above work.

The textural features of "Malagueña" included a combination of chordal structures, arpeggios and octave movements, which created a characteristic musical image of the work. Couturier et al. (2023) compared different textures in piano scores, which revealed the influence of textural organisation on performance interpretation. The analysis of Lecuona's work confirmed the significant role of texture in shaping musical drama, namely, changing the density of the texture as a means of achieving the climactic effect. At the same time, in contrast to the general approach proposed by Couturier et al., the current study examined the relationship between texture and rhythmic and harmonic features, which is a characteristic feature of Lecuona's work.

This study establishes that the performance of the work requires the use of individual pedagogical approaches, in particular due to the complexity of technical elements and the need to understand the stylistic features of Lecuona's music. In the work of Lee (2021) examined interpretive approaches and pedagogical strategies in the performance of ensemble piano music, in particular their impact on the quality of performance training. Comparison of the results showed that,

although the current research's individual approach to performance work is important, the general principles of structured learning proposed by Lee proved to be relevant for mastering complex piano works.

The technical difficulties in performing "Malagueña" included coordination between the hands, fast passages, chordal technique, and control of articulatory expression. In the work of Madeira and. Santos (2024) examined the peculiarities of learning piano pieces in conditions of sensory deprivation, which showed a significant impact of the lack of auditory feedback on the process of mastering technical elements. Comparing results confirms the importance of auditory control in the "Malagueña" learning process, in particular in the work on movement synchronisation and dynamic contrasts. At the same time, the methodology considered by Madeira and. Santos did not take into account the complex combination of harmonic, rhythmic and textural complexity that is characteristic of Lecuona's work. Modern piano teaching technologies expand the possibilities of performance training. Contemporary pedagogical tools and digital techniques, such as motion capture technologies and AI-driven performance analysis, offer innovative ways to enhance learning and performance accuracy. These technologies can provide real-time feedback, optimize practice sessions, and help in mastering complex technical fragments more efficiently (Habrel, 2022; Kelmendi, 2024). The study by Labrou et al. (2023) analysed the use of motion capture technologies for teaching piano performance, which contributed to a better understanding of motor mechanisms during playing. Although the study of "Malagueña" focused on traditional teaching methods, the results of Labrou et al. confirm the prospects of using digital technologies to improve performance technique.

Research by Allingham and Wöllner (2022) highlighted the role of slow playing and tempo control in the process of teaching piano technique. The authors considered slow playing to be an effective method that promotes the development of motor control, improves accuracy, and awareness of musical form. This study also confirmed that gradual tempo building is a key method for achieving articulation accuracy, dynamic balance stability, and hand-to-hand synchronisation. The use of a slow tempo in the initial stages allowed for better mastery of complex technical fragments, especially in parts containing fast chord sequences and arpeggios. A comparative analysis of these two studies revealed commonalities in teaching methods, which

emphasises the importance of tempo management for improving performance skills and forming high-quality sound production.

The significance of the analytical approach to piano playing was discussed in Duinker (2023), where the connection between the analysis of musical material and performance practice was investigated. The author determined that the structural analysis of a composition allows performers to better understand the logic of the theme development, harmonic transitions and rhythmic organisation, which ultimately contributes to a more informed interpretation. This paper also confirms that harmonic and formative analysis of a piece contributes to the improvement of the performance process. It was found that a clear understanding of the composition's structure allowed for better building of dynamic contrasts, controlling the balance between melodic and accompaniment lines, and adjusting phrasing in accordance with the logical development of the theme. In this context, Duinker's work was consistent with the findings of the present study, but it focused on general analytical approaches, while the current study applied the analysis methodology to a specific piece.

The role of short-term piano training and its impact on cognitive abilities was considered in Price-Mohr and Price (2021). In the study, the authors found that even short periods of piano training have a positive effect on memory, concentration, and the ability to process complex information. This study confirmed that learning complex musical structures helps to improve the performer's cognitive skills, particularly in terms of rhythmic organisation and motor coordination. However, unlike the work of Price-Mohr and Price, which analysed the initial stages of piano learning, the present article emphasised the high technical complexity of the piece, which makes it unsuitable for the beginner level. At the same time, the general principles of gradual mastery of musical material were consistent with the findings on the cognitive benefits of piano playing.

Analysis of the work of Abdumutalibovich (2020), devoted to the methods of teaching etudes in piano performance, made it possible to identify common approaches to teaching "Malagueña". The author investigated the isolated learning of technical fragments as an effective method of mastering complex works. This study also confirmed that dividing a composition into separate technical elements and gradually practising them contributes to the effective learning of the material. In particular, the emphasis was placed on isolated work on chord sequences, fast passages, and coordination between the hands. Similar to the approach proposed by

Abdumutalibovich, the current research found that systematic work on complex elements at a slow tempo, gradual increase in speed, and emphasis on articulatory clarity are key factors in achieving quality performance.

The work of Tabuena (2020) also considered harmonic features in the context of performance and pedagogical training, but the author focused on their application to piano accompaniment teaching. Tabuena defined harmony as a structural element that facilitates the acquisition of standard musical models, while the present study found that the harmonic language of "Malagueña" aims to create an expressive sound palette and does not lend itself to rigid structural frameworks. Thus, while Tabuena's study had a more practical and instructional bias, the present analysis considers harmony as a key element of an individual composer's style.

In terms of textural organisation, the study found that "Malagueña" demonstrates a variable textural structure that contributes to the dramatic development of the composition. The transition from sparse accompaniment figurations to dense chordal sections plays an important role in shaping the emotional tension (Markova, 2023). In this context, the results of the work of Wohlfarth (2023) are relevant, as the author investigated the influence of textural variations in solo piano performance. Wohlfarth considered texture as a dynamic parameter that directly affects the perception of music by listeners. It was found that changing the density of the texture affects the level of emotional perception of the work, which is consistent with the findings of the present study on the use of textural variation in "Malagueña" to enhance the expressiveness of the work. The difference between the approaches was that A. Wohlfarth focused on the general principles of textural development in solo piano music, while in the current analysis, textural features were analysed in the context of a specific piece, which allowed us to detail the specifics of textural changes within a single musical sample.

Regarding methodological approaches to performing interpretation, the study has shown that mastering "Malagueña" requires gradual work on complex technical elements, including chordal constructions, fast passages and variable articulation. It has been determined that effective learning of the piece requires a structured approach that involves gradual learning of technical elements and a gradual increase in tempo. The study by Yang (2024) examined methods of developing piano technique in the context of deep learning and artificial intelligence, in particular in the form of analysing double piano performance. The author determined that the use of

technological tools can optimise the process of mastering complex technical fragments through automatic error analysis and performance correction. Compared to the results of the present study, which focused on traditional methods of performance training, Yang's approach represented a technological alternative based on algorithmic analysis of the performance. The difference was that in this study, pedagogical approaches were evaluated from the perspective of the effectiveness of sequential learning of a piano text, while in Yang's work, the emphasis was on digital approaches to analysing and improving performance technique.

Comparison of the results of this study with other works has revealed common approaches to teaching piano, peculiarities of performance technique and the importance of the analytical approach in the learning process. The obtained results confirm the importance of combining traditional teaching methods with the latest technological solutions to improve the effectiveness of performance training.

CONCLUSIONS

The study has determined the significance of Lecuona's work in shaping the Cuban piano tradition. The analysis of his work has shown that the composer combined classical European performance and compositional techniques with national elements of Cuban music, which contributed to the development of a unique style. Lecuona integrated the rhythmic and harmonic features of the Cuban tradition into his own piano works, creating compositions that were widely recognised in the academic and popular music world. His contribution to the international promotion of Cuban music was instrumental in spreading the national musical culture beyond Cuba's borders.

A study of the musical structure of "Malagueña" has revealed that this work is an example of a synthesis of European and Latin American musical traditions. Structurally, the composition is based on the verse-variation principle, which ensured its dynamic development and dramatic expressiveness. The main theme is subjected to variation through changes in harmony, texture, dynamics and register organisation. The harmonic analysis confirmed that Lecuona used both traditional classical harmonic means and specific modal constructions, in particular the Phrygian scale, which is typical for Spanish music. The use of chromatic alterations and harmonic modulations, which created a special colouristic colouring of the work, is revealed. The rhythmic analysis has shown that "Malagueña" contained characteristic features of Cuban music, in

particular the use of syncopated rhythmic structures and ostinato figures that formed its characteristic musical movement.

The analysis of the technical difficulties of performing the work allowed us to identify the key performance aspects that required special attention. It was found that the work required a high level of piano technique, in particular in the field of coordination between hands, playing chordal constructions and fast passages. The left hand performed the function of a harmonic and rhythmic basis, which was complicated by the need for clear articulation of ostinato bass movements. The right hand led the main melody, which require flexibility, uniformity and smoothness of performance. Dynamic contrasts and a variety of articulation techniques complicate the performance process, requiring a high level of performance skills. It was found that pedalling was an important aspect, as it was necessary to ensure a balance between the transparency of the harmonic structure and its expressiveness.

It was found that the educational process should consist of several key stages, including familiarisation with the musical text, gradual learning of complex technical fragments, work on dynamic and articulation nuances, as well as the formation of an interpretive approach. It was determined that at the initial stage of studying it was important to analyse the musical structure and historical context of the work, which contributed to the understanding of its stylistic features. In the further work, considerable attention was paid to the methods of gradual complication of the material, which included the isolated development of individual technical elements and the gradual collection of texture.

Thus, the study has confirmed that Lecuona's "Malagueña" is one of the key piano compositions in the Cuban musical tradition, which combined national stylistic features with European harmonic and performance principles. The work was distinguished by its complex musical structure, rich harmony, intense rhythm and required a high level of performance skills. The analysis of its pedagogical development made it possible to formulate methodological approaches that contributed to the effective mastering of the material, the development of technical skills and the formation of artistic interpretation.

REFERENCES

Abdumutalibovich, A. M. (2020). Methods of working with studies in piano lessons at the University. *Asian Journal of Multidimensional Research*, *9*(7), 49-55. https://doi.org/10.5958/2278-4853.2020.00229.3

Ak, İ., Tanatar, G. (2025). The dance of Polish modernism: Rhythmic dynamism, technical and stylistic inventions in Witold Lutoslawski's Preludes de Danse. *Yegah Musicology Journal, 8*(1), 725-747. https://doi.org/10.51576/ymd.1630538

Allingham, E., Wöllner, C. (2022). Slow practice and tempo-management strategies in instrumental music learning: Investigating prevalence and cognitive functions. *Psychology of Music, 50*(6), 1925-1941. https://doi.org/10.1177/03057356211073481

Bălan, F. (2023). Specific elements of Cuban music, evolution. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, *16*(65), 7-20. https://doi.org/10.31926/but.pa.2023.16.65.3.1

Bauer, D. (2023). Chapter 7: Analysis and interpretation of the individual movements. In: *Olivier Messiaen's "Livre du Saint Sacrement*. Leiden: Brill. https://doi.org/10.30965/9783657790173_008

Berehova, O. (2022). Comparative poetics of composers' creativity in the formation of the European cultural paradigm. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review, 1*(1), 13-19.

Biçak, U. (2025). Helmut Lachenmann's musıque concrète ınstrumentale in the focus of extended technıques and notatıon. *Yegah Musicology Journal, 8*(1), 475-493. https://doi.org/10.51576/ymd.1623491

Bocheliuk, V.I., Nechyporenko, V.V., Dergach, M.A., Pozdniakova-Kyrbiatieva, E.G., Panov, N.S. (2019). Management of professional readaptation in terms of the modern Ukrainian society. *Astra Salvensis*, 539-552.

Calvache Narvaez, C. (2024). *Pan-American fusion in composition: Where jazz, classical and pan-Latin music meet*. Miami: University of Miami.

Carr, N. R., Olsen, K. N., Thompson, W. F. (2023). The perceptual and emotional consequences of articulation in music. *Music Perception, 40*(3), 202-219. https://doi.org/10.1525/mp.2023.40.3.202

Couturier, L., Bigo, L., Levé, F. (2023). Comparing texture in piano scores. In: *Proceedings of the 24th International Society for Music Information Retrieval Conference* (pp. 508-515). Milan: ISMIR. https://doi.org/10.5281/zenodo.10265337

Duinker, B. (2023). Engaging analysis and performance. *Contemporary Music Review, 42*(1), 1-3. https://doi.org/10.1080/07494467.2023.2199246

Efremov, A. (2024). Psychosomatics: Communication of the Central Nervous System through Connection to Tissues, Organs, and Cells. *Clinical Psychopharmacology and Neuroscience, 22*(4), 565-577. https://doi.org/10.9758/cpn.24.1197

Efremov, A. (2025). The Fear Primacy Hypothesis in the Structure of Emotional States: A Systematic Literature Review. *Psychological Reports*. https://doi.org/10.1177/00332941241313106

Habrel, T. (2022). Software for vijing and video mapping: Features and artistic opportunities . *Art and Design, 5*(2), 42-56. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.2.4

Hardegree, G. (2023). *Scales in music*. Amherst: University of Massachusets.

Jang, M.H. (2022). *An effective instructional method for piano education*. Chicago: Northeastern Illinois University.

Jia, L., Jia, L. (2021). National characteristic study of Granados piano music. *Art and Performance Letters, 2*(7), 88-93. https://doi.org/10.23977/artpl.2021.020712

Jones, G., Friberg, A. (2023). Probing the underlying principles of dynamics in piano performances using a modelling approach. *Frontiers in Psychology, 14,* 1269715. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1269715

Jorguenson, J.K. (2022). *"Musical smiles": The Cuban contradanza and its impact on Latin American music*. Memphis: University of Memphis.

Kantor, A., Kubiczek, J. (2021). Polish Culture in the Face of the COVID-19 Pandemic Crisis. *Journal of Risk and Financial Management, 14*(4), 181. https://doi.org/10.3390/jrfm14040181

Kelmendi, A. (2024). Sound identity as a phenomenon. Research on the cultural significance of music in ethnic and subcultural communities. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review, 3*(2), 16-23. https://doi.org/10.59214/cultural/2.2024.16

Kim, S., Park, J., Rhyu, S., Nam, J., Lee, K. (2021). Quantitative analysis of piano performance proficiency focusing on difference between hands. *PLoS ONE, 16*(5), e0250299. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0250299

Kyrychok, T., Korotenko, O., Baglai, V., Kyrychok, A. (2024). Investigation of quality recognition of banknotes marks for visually impaired people. *Proceedings of SPIE - The International Society for Optical Engineering, 12938,* 1293817. https://doi.org/10.1117/12.3012707

Labrou, K., Zaman, C.H., Turkyasar, A., Davis, R. (2023). Following the master's hands: Capturing piano performances for mixed reality piano learning applications. In: *Extended Abstracts of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1-8). New York: Association for Computing Machinery. https://doi.org/10.1145/3544549.3585838

Lee, K.Y. (2021). The interpretations and pedagogical strategies of piano ensemble music. In: *Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary*

Education (pp. 58-65). Amsterdam: Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/assehr.k.210813.009

Liu, Y. (2020). *Pedagogy of piano pedaling*. Miami: University of Miami.

Madeira, R.M., Santos, R.A.T. (2024). Effects of two modalities of practice on the learning of piano pieces under the deprivation of auditory feedback. *Psychology of Music*. https://doi.org/10.1177/03057356241270940

Makarova, N. (2021). Historical and cultural conditionality of the development of musical memory of pianists. *Culture and Contemporaneity, 23*(2), 80-85. https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249234

Markova, O. (2023). Metaphysics of personal-creative synchronisations in music. *Notes on Art Criticism*, *23*(1), 90-96. https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286841

Novosiadla, I. (2023). Psychophysiological factors of effective development of piano technique of future music teachers. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series "Pedagogy and Psychology", 9*(1), 47-58. https://doi.org/10.52534/msu-pp1.2023.47

Ortiz, Y.B. (2023). *The origins and development of the Cuban danzas for the piano in the works of Manuel Saumell, Ignacio Cervantes, Ernesto Lecuona and Gisela Hernandez*. Harrisonburg: James Madison University.

Price-Mohr, R., Price, C. (2021). Learning to play the piano whilst reading music: Short-term school-based piano instruction improves memory and word recognition in children. *International Journal of Early Childhood, 53*, 333-344. https://doi.org/10.1007/s13158-021-00297-5

Quevedo, M. (2023). *Cuban music counterpoints: Vanguardia musical in global networks*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780197552230.001.0001

Rexhepi, F.G., Breznica, R.K., Rexhepi, B.R. (2024). Evaluating the Effectiveness of Using Digital Technologies in Music Education. *Journal of Educational Technology Development and Exchange, 17*(1 Special Issue), 273-289. https://doi.org/10.18785/jetde.1701.16

Ryskaliyev, D.U., Zhapakov, S.M., Apakhayev, N., Moldakhmetova, Z., Buribayev, Y.A., Khamzina, Z.A. (2019). Issues of gender equality in the workplace: The case study of Kazakhstan. *Space and Culture, India, 7*(2), 15-26. https://doi.org/10.20896/saci.v7i2.450

Springer, D.G., Sorenson, R.A. (2024). Evaluations of solo piano performances: The role of performing with and without a musical score. *Psychology of Music*. https://doi.org/10.1177/03057356241259119

Spytska, L. (2023). Self-healing and healing of the body with the help of neural connections of the brain. *Innovaciencia, 11*(1), 1-11. https://doi.org/10.15649/2346075X.3544

Spytska, L. (2024a). Narcissistic Trauma Main Characteristics and Life Impact. *Journal of Nervous and Mental Disease, 212*(5), 255-260. https://doi.org/10.1097/NMD.0000000000001760

Spytska, L. (2024b). The difference in the world perception between a hysteric and a neurotic. *Environment and Social Psychology, 9*(6), 2229. https://doi.org/10.54517/esp.v9i6.2229

Tabuena, A. (2020). Functional approach as a beginning method for teaching and learning piano accompaniment in music. *International Journal of Trend in Scientific Research and Development, 5*(1), 51-54.

Tkachenko, O. (2022). Arts education in the development of the personality of the next generation of future music teachers: History and modernity. *Professional Education: Methodology, Theory and Technologies, 8*(1), 225-245. https://doi.org/10.31470/2415-3729-2022-15-225-245

Tolegen, M.A., Seriev, B.A., Akhatov, U.A., Taubayev, B.R., Balashov, T.T. (2016). Social and legal aspects of the educational support of adolescents with deviant behavior. *International Journal of Environmental and Science Education, 11*(11), 4768-4781.

Troisi, S.A.L. (2023). *Dulce María Serret. Tras las huellas de su obra pedagógica*. Madrid: RUTH.

Vazquez, R. (2022). *The historical development of the piano in popular Cuban music: A history of musical nationalism.* Toronto: York University.

Vicente Álvarez, R.M., Gillanders, C., Rodríguez Rodríguez, J., Romanelli, G., Pitt, J. (2020). *Music education and didactic materials*. Santiago de Compostela: Grupo Stellae/Iartem.

Wohlfarth, A. (2023). *The texture within: Exploring repetition, difference and timbre through solo piano playing*. Stockholm: Royal College of Music.

Yang, L. (2024). The importance of dual piano performance forms in piano performance in the context of deep learning. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences, 9*(1), 1-14. https://doi.org/10.2478/amns-2024-0370

Yong, J.K.Z. (2024). *Teaching college piano literature courses: Toward a new approach*. Tallahassee: Florida State University.

You, W. (2023). Research on rhythm training of double piano playing. *Art and Performance Letters*, 4, 50-54. https://doi.org/10.23977/artpl.2023.040109

Zelenin, V., Andrushchenko, T., Mymryk, M., Oleksiienko, O., Vashchenko, K. (2023). Introduction of Coaching Technologies into Educational Practice. *Journal of Higher Education Theory and Practice, 23*(2), 153-160. https://doi.org/10.33423/jhetp.v23i2.5817

Web References

Lecuona, E. (2023). Malagueña.
(Access adress: https://musescore.com/user/1551776/scores/4336986),
(Access date: 01.03.2025).

EXTENTED ABSTRACT

Ernesto Lecuona'nın Malagueña adlı piyano bestesi, sadece Küba müziğinin önemli bir parçası olmakla kalmaz, aynı zamanda piyano repertuarındaki teknik zorluklar ve pedagojik anlamda derinlemesine incelenmesi gereken bir eserdir. Bu çalışmanın amacı, Malagueña eserinin teknik ve pedagojik zorluklarını ele almak ve bu eserin tarihsel, müzikal ve pedagojik önemine değinerek öğrencilere nasıl etkili bir şekilde öğretilebileceğine dair fikirler sunmaktır. Eserin içsel yapısı, onun hem müzikal zenginliğini hem de eğitim açısından sunduğu fırsatları ortaya koymaktadır. Bu eserin detaylı bir analizine olan ihtiyaç, özellikle piyanistlerin bu eseri seslendirirken karşılaştıkları teknik ve yorumsal zorluklardan kaynaklanmaktadır. Eserin pedagojik analizinin eksikliği, eğitimcilerin bu önemli eseri etkili bir şekilde öğretmesini zorlaştırmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma, tarihsel bağlamdan müzik teorisi analizine, performans zorluklarından pedagojik yöntemlere kadar geniş bir perspektiften eserin incelenmesini amaçlamaktadır. Küba müziği ve Lecuona'nın eserleri üzerine yapılan mevcut araştırmalar, genellikle müziğinin tarihsel bağlamını, ritmik yapısını ve harmonik dilini incelemiş olsa da, Malagueña eserinin pedagojik ve teknik açıdan kapsamlı bir analizi yapılmamıştır. Bu eser, sadece teknik açıdan zorlayıcı değil, aynı zamanda öğrencilerin müzikal anlamda gelişimlerini destekleyen bir öğretim aracı olarak da önemli bir rol oynamaktadır.

Malagueña, Küba müziğiyle Avrupa müziği arasında bir köprü işlevi görmektedir. Senkoplu ritimler ve Afro-Küba ritmik kalıplarının Avrupa klasik teknikleriyle birleşmesi, eserin ritmik yapısının temelini oluşturur. Aynı zamanda, eserin melodik ve armonik yapıları, onu teknik açıdan oldukça karmaşık hale getirmiştir. Eser, değişen armonik yapılar ve dinamiklerle çeşitlendirilen bir şiir-varyasyon formunu takip eder. Bu form, hem melodik hem de harmonik çeşitliliği yansıtarak eserin etkileyici yapısını güçlendirir. Malagueña'nın ritmik yapısı, senkoplu ritimler ve sık sık kullanılan Afro-Küba kalıplarıyla zenginleşmiştir. Bu ritmik kalıplar, eserin dinamik yapısını ve performansını belirleyen unsurlardır.

Eserin en dikkat çekici özelliklerinden biri, el koordinasyonu gereksinimidir. Sol el, ritmik ve armonik temeli sağlarken, sağ el ana melodiyi çalar. İki el arasındaki kontrast, dikkatli bir denge ve kontrol gerektirir. Sol elin ritmik ve harmonik temeli, genellikle düşük seslerle çalınırken, sağ el melodiyi daha parlak ve belirgin bir şekilde çalar. Bu iki el arasındaki uyum, eserin genel doku üzerinde dikkatli bir denge ve kontrol gerektirir. Bunun yanı sıra, dramatik akor geçişleri ve legato ifadeleri arasında geçiş yapmak, dinamik kontrast ve artikülasyonda hassasiyet gerektirir. Eserin performansında, her iki elin arasındaki bu kontrastın dengelenmesi, özellikle piyano eğitimi açısından zorlu bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer önemli teknik zorluk ise armonik yapının şeffaflığıdır. Malagueña'nın armonik yapısı, klasik Avrupa müziğinin geleneksel harmonik dillerini ve Küba müziğinin karakteristik Afro-Küba armonilerini birleştirir. Bu birleşim, eserinin zenginliğini arttırırken, aynı zamanda parçanın ifade taleplerinin denge içinde sunulmasını gerektirir. Hızlı geçişler, geniş akor yapıları ve eller arasındaki karmaşık koordinasyon, eseri teknik açıdan oldukça zorlayıcı kılar. Özellikle hızlı pasajlar ve geniş akor sıçramaları, öğrenci için önemli bir meydan okuma yaratmaktadır. Öğrenciler, bu tür teknik zorluklarla başa çıkmak için sürekli pratik yapmalı ve el koordinasyonlarını geliştirmelidirler. Bununla birlikte, ritmik kesinlik de büyük bir öneme sahiptir. Özellikle senkoplu örüntüler ve ostinato figürleri gibi öğelerin doğru bir şekilde çalınması, eserin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için elzemdir.

Malagueña eserinin pedagojik açıdan incelenmesi, eserin öğretiminde izlenecek stratejilerin belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu çalışmada geliştirilen pedagojik analiz, eserin etkili bir şekilde öğretilmesi için adım adım ilerleyen yapılandırılmış bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koymuştur. Öğrencilerin bu eseri başarılı bir şekilde çalmaları için, her bir teknik zorluk ayrı ayrı ele alınmalı ve bu zorluklar üzerinde sistematik bir şekilde çalışılmalıdır. İlk olarak, öğrencilere müzik metnine aşinalık kazandırılmalı, ardından ritmik doğruluk ve dinamik kontrol üzerinde yoğunlaşılmalıdır. Müzikal ifadelerin doğru bir şekilde aktarılabilmesi için, dinamik kontrol ve artikülasyon üzerine sürekli olarak çalışılmalıdır. Pedagojik sürecin bir sonraki aşamasında, hızlı pasajlar ve geniş akor sıçramaları gibi zorlu teknik bölümler izole edilip pratik edilmelidir. Bu bölümler, öğrencilerin el koordinasyonlarını geliştirmeleri ve teknik becerilerini arttırmaları için etkili bir fırsat sunmaktadır. Öğrenciler, bu bölümleri izole ederek ve tekrar ederek, teknik açıdan zorlu pasajları daha verimli bir şekilde çalışabilirler. Son olarak, tüm

parçanın birleştirilmesi sürecine geçilmelidir. Bu aşamada, öğrenciler tüm eseri bir araya getirerek, önceki aşamalarda üzerinde çalıştıkları teknik ve yorumsal becerilerini uygulamalıdırlar.

Malagueña yalnızca teknik açıdan zorlayıcı bir eser olmanın ötesinde, aynı zamanda Küba müziğinin kültürel bağlamıyla etkileşim kurma fırsatı sunmaktadır. Küba müziği, Afro-Küba ritmleri ve melodik yapıları ile dünya çapında tanınmaktadır. Malagueña'yı öğretmek, öğrencilere sadece bir piyano eseri öğretmek değil, aynı zamanda Küba kültürüne dair derin bir anlayış kazandırmak anlamına gelir. Küba müziğinin temel ritmik yapıları, geleneksel Küba dans müziklerinin ritimleri ve armonik dokularını yansıtmaktadır. Öğrenciler, Malagueña'yı çalarken, sadece teknik becerilerini geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda Küba müziğinin stilistik nüanslarını da öğrenirler. Bu müzikal öğrenme süreci, öğrencilerin müzikal ve kültürel anlamda daha geniş bir perspektife sahip olmalarını sağlar. Küba müziğinin kültürel bağlamı ile etkileşimde bulunmak, öğrencilerin dünya müziği geleneklerini daha iyi anlamalarına olanak tanır. Malagueña adlı eser, Küba müziği ile tanışan öğrenciler için zengin bir öğrenme kaynağı sunmaktadır. Bu eser, öğrencilere müziğin sadece teknik yönlerini değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel bağlamını da öğretmektedir.

Ernesto Lecuona'nın Malagueña adlı eseri, Küba müziği ile Avrupa müzik geleneklerinin bir füzyonunu temsil eder ve bu da onu Küba piyano müziğinin gelişiminde önemli bir eser haline getirir. Bu çalışma, eserin teknik ve pedagojik yönlerini kapsamlı bir şekilde analiz ederek, icracıların eseri yorumlarken karşılaştıkları zorlukları vurgulamaktadır. Malagueña'nın hem teknik hem de kültürel açıdan sunduğu fırsatlar, piyanistlerin bu eseri çalarken derin bir müzikal anlayış geliştirmelerini sağlar. Bu araştırma, Malagueña gibi teknik açıdan zorlayıcı eserlerin öğretiminde izlenecek pedagojik yaklaşımlara dair değerli bilgiler sunmaktadır. Eserin öğretiminde geliştirilen adım adım yaklaşım, piyano pedagogisine katkıda bulunarak, diğer karmaşık eserlerin öğretimi için bir model oluşturabilir. Lecuona'nın müziği, sadece Küba müziği için değil, dünya müziği için de önemli bir miras bırakmış ve piyano repertuarındaki önemli eserlerden biri olarak kalmaya devam etmektedir.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 18.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 28.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1679195
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

THE ROLE OF MUSIC THERAPY IN PARKINSON'S DISEASE, ALZHEIMER'S DISEASE, AND AUTISM SPECTRUM DISORDER

TOKGÖZ, Hande[1]

ABSTRACT

Music therapy is increasingly recognized as a non-invasive and interdisciplinary approach offering potential benefits for various neurological conditions. This study aims to synthesize findings from existing clinical research to evaluate the effects of music-based interventions on Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). The primary objective is to systematically analyze the cognitive, emotional, and physical outcomes associated with music therapy in these disorders, and to explore the underlying therapeutic mechanisms. Furthermore, the study discusses how music interventions may complement traditional medical treatments and identifies existing limitations in the field. The findings suggest that music therapy enhances functional outcomes by engaging neuroplasticity, emotional responsiveness, and rhythmic synchronization. In Parkinson's disease, Rhythmic Auditory Stimulation (RAS) improves motor coordination, gait stability, and balance. In Alzheimer's disease, music supports memory recall, emotional regulation, and reduces caregiver burden. In individuals with ASD, participatory music activities are associated with improvements in social interaction, emotional regulation, and sensory

[1] Öğr. Gör, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Kontrbas ASD, hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr, 0009-0003-8339-178X

integration. Although music therapy shows promise as a complementary intervention, challenges such as small sample sizes, methodological variability, and lack of standardized protocols are noted. Future research should prioritize longitudinal studies and the development of AI-assisted, culturally adaptive interventions. Given its interdisciplinary foundation, music therapy holds significant potential for enhancing holistic management of neurological and neurodevelopmental disorders.

Keywords: Alzheimer's disease, autism spectrum disorder (ASD), music therapy, neurological disorders, parkinson's disease.

MÜZİK TERAPİSİNİN PARKİNSON HASTALIĞI, ALZHEİMER HASTALIĞI VE OTİZM SPEKTRUM BOZUKLUĞU ÜZERİNDEKİ ROLÜ

ÖZ

Müzik terapisi, çeşitli nörolojik rahatsızlıklar için potansiyel faydalar sunan, girişimsel olmayan ve disiplinlerarası bir yöntem olarak giderek daha fazla kabul görmektedir. Bu çalışma, mevcut klinik araştırmalardan elde edilen bulguları sentezleyerek müziktemelli müdahalelerin Parkinson hastalığı, Alzheimer hastalığı ve Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB) üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel hedefi, bu bozukluklarda müzik terapisine bağlı bilişsel, duygusal ve fiziksel çıktıları sistematik biçimde analiz etmek ve terapötik mekanizmaları incelemektir. Ayrıca çalışma, müzik temelli müdahalelerin geleneksel tıbbi tedavileri nasıl tamamlayabileceğini tartışmakta ve alandaki mevcut sınırlılıkları ortaya koymaktadır. Bulgular, müzik terapisinin nöroplastisiteyi, duygusal tepkiselliği ve ritmik senkronizasyonu harekete geçirerek işlevsel çıktıları artırabileceğini göstermektedir. Parkinson hastalığında, Ritmik İşitsel Uyarım (RAS), motor koordinasyonu ve yürüme dengesini geliştirmektedir. Alzheimer hastalarında, müzik belleği desteklemekte, duygusal düzenlemeyi iyileştirmekte ve bakım verenlerin yükünü azaltmaktadır. OSB'li bireylerde ise, katılımcı müzik etkinlikleri sosyal etkileşim, duygusal düzenleme ve duyusal entegrasyon alanlarında gelişim sağlamaktadır. Müzik terapisi tamamlayıcı bir müdahale olarak umut vadediyor olmakla birlikte, küçük örneklem büyüklükleri, yöntemsel çeşitlilik ve standart protokol eksiklikleri gibi bazı zorluklar da tespit edilmiştir. Gelecek araştırmalarda, uzunlamasına çalışmalara öncelik verilmesi

ve yapay zekâ destekli, kültürel olarak uyarlanabilir müdahalelerin geliştirilmesine odaklanması önerilmektedir. Disiplinlerarası yapısı göz önünde bulundurulduğunda, müzik terapisi nörolojik ve nörogelişimsel bozuklukların bütüncül yönetimini güçlendirme açısından önemli bir potansiyele sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Alzheimer hastalığı, otizm spektrum bozukluğu (OSB), müzik terapisi, nörolojik bozukluklar, parkinson hastalığı.

INTRODUCTION

Music therapy is a structured and evidence-based approach that uses musical elements to address individuals' physical, emotional, cognitive, and social needs (Bruscia, 2014; Wheeler, 2015). Its ability to influence neurological, psychological, and social functions has been acknowledged for decades (Thaut, 2005: 45–47).

As an interdisciplinary field, music therapy integrates principles from psychology, neuroscience, and musicology. Through its universal appeal and emotional impact, it supports well-being and functionality, particularly among individuals with neurological disorders (Dileo, 2007: 10,35; Thaut and Hoemberg, 2014: 6).

Music therapy is tailored to the needs of the individual and employs both active (e.g., creating, playing, or singing music) and receprive (e.g., listening to music) techniques (Gold, Voracek, and Wigram, 2004: 1054). As a practice, it spans a wide array of applications, ranging from neurological rehabilitation to psychiatric treatments, developmental disorders, and neurodegenerative diseases encountered in aging populations (Thaut and Hoemberg, 2014: 14-15,22). Because music has the unique capacity to simultaneously activate multiple areas of the human brain, it plays a particularly prominent role in the treatment of neurological and psychological disorders (Koelsch, 2009: 375-376). Moreover, music therapy contributes to emotional balance, enhances social interactions, and improves overall quality of life (Boso, Emanuele, Politi, and Barale, 2006: 188).

The therapeutic effects of music, mediated through processes such as neuroplasticity, emotional regulation, and cognitive stimulation, make it a compelling intervention for conditions characterized by neural and functional impairments (Thaut and Hoemberg, 2014: 6). Neurological disorders such as Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD) pose significant challenges not only for patients but also for caregivers and healthcare systems.

Parkinson's disease is characterized by motor dysfunction and progressive neurodegeneration, while Alzheimer's disease involves cognitive decline and memory impairments that profoundly impact daily life. Autism Spectrum Disorder, on the other hand, presents with social interaction difficulties, communication impairments, and sensory processing challenges. Traditional interventions for these conditions, including pharmacological and behavioral therapies, often focus on symptom management rather than addressing the broader aspects of well-being. Unlike conventional treatments that often target symptoms in isolation, music therapy engages multiple brain regions and simultaneously addresses cognitive and emotional needs, making it a compelling complementary approach (Koelsch, 2014: 170).

Recent meta-analytical studies have demonstrated that music therapy leads to measurable improvements in motor coordination in Parkinson's disease, memory recall in Alzheimer's disease, and social communication in individuals with Autism Spectrum Disorder (Geretsegger, Elefant, Mössler, and Gold, 2014: 3,5). In Parkinson's disease, music therapy has been shown to enhance motor skills; in Alzheimer's disease, it helps preserve cognitive functions; and in Autism Spectrum Disorder, it improves social communication (Pacchetti et al., 2000; Särkämö et al., 2013). These studies indicate that music therapy not only facilitates symptomatic improvement but also enhances individuals' overall psychosocial well-being (Clair and Bernstein, 1990: 303).

This study aims to deepen the understanding of the transformative potential of music therapy on neurological and neurodevelopmental disorders by examining meta-analytical reviews focusing on Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder. Understanding the impact of music therapy on these conditions could not only contribute to improving the quality of life for affected individuals but also pave the way for broader utilization of music therapy in healthcare services.

Purpose and Significance

The purpose of this study is to conduct a meta-analytical examination of the transformative potential of music therapy on neurological and neurodevelopmental disorders, with a specific focus on Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). By synthesizing existing research findings, the study aims to provide a comprehensive understanding of the therapeutic impact of music therapy on the cognitive, emotional, and social dimensions of these conditions. Furthermore, this study seeks to highlight music therapy as a complementary

approach to traditional pharmacological and behavioral interventions, emphasizing its capacity to address not just symptom management but also the broader aspects of well-being.

The significance of this research lies in its potential to bridge the gap between theoretical knowledge and practical applications of music therapy in healthcare. Neurological disorders such as Parkinson's disease and Alzheimer's disease, as well as neurodevelopmental conditions like ASD, present multifaceted challenges for patients, caregivers, and healthcare systems. These conditions often lead to significant impairments in motor skills, cognition, communication, and emotional regulation. While conventional treatments primarily focus on mitigating symptoms, they may fall short in addressing the holistic needs of individuals.

By investigating the effects of music therapy, this study contributes to the growing body of evidence supporting its role in enhancing neuroplasticity, emotional regulation, and social engagement. The findings of this research are expected to inform clinical practice, guiding healthcare professionals in integrating music therapy into multidisciplinary treatment plans. Moreover, this study underscores the importance of non-invasive, cost-effective, and universally accessible therapeutic interventions, particularly in an era where the prevalence of neurological and neurodevelopmental disorders is on the rise. Ultimately, the research aspires to pave the way for broader utilization and recognition of music therapy as a transformative tool in modern healthcare systems.

Statement of the Problem

Neurological and neurodevelopmental disorders, such as Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD), present complex challenges for individuals, caregivers, and healthcare systems. These conditions are often characterized by progressive motor impairments, cognitive decline, emotional dysregulation, and social interaction difficulties, which significantly diminish the quality of life for affected individuals. Traditional medical and behavioral interventions, though widely used, tend to focus on symptom management and often fail to address the holistic needs of patients, including their emotional and social well-being.

Parkinson's disease, for instance, is primarily treated with pharmacological approaches aimed at managing motor symptoms, but these often come with diminishing efficacy and side effects over time. Similarly, in Alzheimer's disease, pharmacological interventions provide limited relief for cognitive decline and are largely ineffective in addressing emotional and psychosocial challenges.

For individuals with ASD, traditional therapies may improve certain behaviors, but thry often struggle to create meaningful engagement or foster emotional regulation. This gap in addressing the broader dimensions of these disorders highlights the urgent need for complementary, patient-centered interventions that can work alongside conventional treatments.

Music therapy has emerged as a promising non-invasive and multidisciplinary intervention that engages multiple neural pathways, leveraging the brain's inherent neuroplasticity, rhythmicity, and emotional responsiveness. Despite its growing popularity and demonstrated benefits in improving motor coordination, cognitive recall, emotional regulation, and social interaction, the field of music therapy faces significant barriers to widespread clinical adoption. Current research is fragmented, with studies often limited by small sample sizes, inconsistent methodologies, and a lack of standardized protocols. Moreover, while the existing literature provides encouraging evidence of music therapy's efficacy, there is insufficient understanding of its long-term impacts and the mechanisms underlying its therapeutic effects.

These gaps in research and practice hinder the integration of music therapy into mainstream healthcare and limit its potential to improve the lives of individuals with neurological and neurodevelopmental disorders. There is a pressing need for comprehensive, meta-analytic reviews that consolidate existing evidence, evaluate the multidimensional benefits of music therapy, and propose standardized frameworks for its clinical application. Additionally, the potential for technological innovations, such as AI-driven personalization and virtual reality platforms, to enhance the accessibility and effectiveness of music therapy remains largely unexplored.

This study seeks to address these critical gaps by systematically examining the cognitive, emotional, and physical impacts of music therapy on Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and ASD. By providing a unified and evidence-based perspective, this research aims to advance the field of music therapy, paving the way for its broader adoption as a transformative, patient-centered intervention in neurological and neurodevelopmental care.

Population and Sample

The population of this study encompasses individuals diagnosed with neurological and neurodevelopmental disorders, specifically Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). These conditions were chosen due to their distinct and multifaceted challenges, including motor dysfunction, cognitive decline, emotional dysregulation, and social

interaction deficits, which make them particularly suitable for the exploration of music therapy's therapeutic potential. The broader population includes patients across various age groups, stages of disease progression, and cultural backgrounds.

The sample for this meta-analytic review consists of peer-reviewed studies that meet specific inclusion criteria. Studies were selected if they focused on music therapy as a primary or adjunctive intervention for Parkinson's disease, Alzheimer's disease, or ASD. Eligible studies must have reported measurable outcomes related to motor function, cognitive performance, emotional well-being, or social engagement. Only studies published in English, conducted on human participants, and available through reputable academic databases such as PubMed, Scopus, and Web of Science were included. Studies that lacked sufficient statistical data, focused on non-music-based interventions, or were not peer-reviewed were excluded from the analysis.

The sampling strategy was designed to ensure the inclusion of diverse study designs, including randomized controlled trials, observational studies, and case studies, to provide a comprehensive understanding of the efficacy of music therapy. This approach allowed for a robust synthesis of findings across varied methodologies and patient demographics, ensuring that the results are broadly applicable to the target population while highlighting potential variations in outcomes based on individual and contextual factors.

Limitations

This meta-analytic review offers valuable insights into the transformative potential of music therapy for neurological and neurodevelopmental disorders; however, several limitations must be acknowledged. A significant challenge lies in the variability of study designs and methodologies across the reviewed literature. Differences in intervention protocols, such as the type of music therapy employed (e.g., Rhythmic Auditory Stimulation, improvisational therapy), as well as variations in session frequency, duration, and outcome measures, complicate direct comparisons and limit the generalizability of findings.

Additionally, most studies included in this review are short-term, often spanning only a few weeks or months. This limited timeframe restricts our understanding of the long-term impacts of music therapy, particularly its potential to sustain therapeutic benefits or slow the progression of chronic conditions such as Parkinson's disease and Alzheimer's disease. Another limitation is the small sample sizes of many studies, which reduce the statistical power of their findings and may fail to

represent the broader population, particularly for subgroups such as individuals in advanced stages of these conditions.

Publication bias also presents a concern, as studies with significant or positive findings are more likely to be published. This can skew the overall conclusions and create an overly optimistic view of music therapy's efficacy. Furthermore, a lack of standardized outcome measures across studies hinders the ability to synthesize findings comprehensively. While some studies emphasize motor improvements, others focus on cognitive or emotional outcomes, making it difficult to present a unified perspective on music therapy's benefits.

The mechanisms underlying the therapeutic effects of music therapy, such as neuroplasticity and rhythmic entrainment, remain underexplored. Although existing research identifies these processes as key factors, further investigation employing advanced neuroimaging techniques is necessary to deepen our understanding. Moreover, most research has been conducted in Western contexts, raising questions about the cross-cultural applicability of findings. Cultural norms and musical preferences likely influence the effectiveness of music therapy, yet these factors remain under-researched.

Finally, while technological innovations such as AI-driven personalization and virtual reality platforms hold promise for enhancing music therapy's accessibility and effectiveness, their real-world applications have not been sufficiently explored. Accessibility is also an issue, particularly in low-resource settings where music therapy may not be readily available due to financial or logistical constraints.

Addressing these limitations in future research will be crucial for advancing the field. Standardized protocols, larger and more diverse sample sizes, longitudinal studies, and cross-cultural research are essential to fully realize the transformative potential of music therapy. By overcoming these challenges, music therapy can be more effectively integrated into multidisciplinary care for neurological and neurodevelopmental disorders.

Literature

Music therapy's interdisciplinary nature, combining psychology, neuroscience, and musicology, has advanced our understanding of its potential for neurological disorders. Evolving from ancient healing practices into an evidence-based clinical intervention, music therapy has transitioned from ritualistic use into structured, goal-driven practices in modern healthcare. Historically, music was

used in rituals and healing ceremonies, but its formal application began in the 20th century with the establishment of music therapy as a clinical discipline (Davis, Gfeller, Thaut, 2008: 287). Modern music therapy employs structured interventions to achieve therapeutic goals such as enhancing motor function, improving cognitive abilities, and regulating emotions. The mechanisms underlying music therapy are rooted in neuroplasticity—the brain's capacity to reorganize and adapt in response to external stimuli. Music engages the auditory, motor, and emotional centers of the brain, enhancing connectivity and compensating for neural damage (Thaut and Hoemberg, 2014: 118). Additionally, music stimulates the release of neurotransmitters, such as dopamine, which are central to the brain's reward and motivation systems (Koelsch, 2014: 170).

Parkinson's disease, characterized by motor disturbances like bradykinesia, tremors, and postural instability, has been a key focus in music therapy research. Rhythmic Auditory Stimulation (RAS) has demonstrated efficacy in improving gait rhythm and motor coordination through entrainment, where external rhythmic cues synchronize with motor actions, enhancing movement fluidity and reducing freezing episodes (Nombela, Hughes, Owen and Grahn, 2013: 2567). Pacchetti et al. (2000) observed significant improvements in motor and emotional functioning among patients participating in active music therapy sessions (p.388). Similarly, Öz and Akı (2016) reported that music therapy improved walking speed, stride length, and rhythm in Parkinson's patients, contributing to enhanced quality of life (p.45). Collectively, these studies underscore the holistic benefits of music therapy in addressing both motor and emotional health in Parkinson's patients.

Alzheimer's disease, marked by memory loss and cognitive decline, presents unique challenges. Music therapy has shown promise in enhancing cognitive recall and emotional well-being, even in advanced stages of the disease, due to the preservation of music-related neural pathways (Jacobsen, Stelzer, Fritz, Chetelat, and Turner, 2015: 2441). McDermott et al. (2013) highlighted its role in reducing agitation and improving mood, thereby alleviating caregiver burden (p.790). Studies conducted by Dilek and Ünal (2023) have shown that music therapy reduces stress levels in Alzheimer's patients by up to 60%, reduces depression and anxiety by 50%, and provides improvements in basic emotions (increased happiness, decreased fear and anger) by up to 70% (p.106). Similarly, Karadeniz (2017) observed reduced anxiety and agitation scores after 16 weeks of music therapy (p.52). These findings highlight music therapy's dual role in improving cognitive functions and emotional states in Alzheimer's patients.

For individuals with Autism Spectrum Disorder (ASD), music therapy offers a non-verbal medium to foster social engagement and emotional expression. Improvisational music therapy promotes joint attention, turn-taking, and verbal communication (Kim, Wigram and Gold, 2009: 394). Structured sensory inputs provided by music therapy aid in sensory integration, helping individuals adapt to their environment (Wigram and Gold, 2006: 540). Yurteri and Akdemir (2019) demonstrated that music therapy improved autism symptoms and enhanced the quality of life for children with ASD (Yurteri and Akdemir 2019: 440). Lim (2010) found that music education was as effective as speech and language therapy in improving communication skills (p.3). Additionally, Güney et al. (2009) identified reduced hyperactivity and stereotypical behaviors, alongside improved social interaction and verbal communication in older children with ASD. These findings establish music therapy as a valuable tool for managing the core symptoms of ASD.

Despite the growing body of evidence supporting music therapy, several gaps remain. Few studies use meta-analytic approaches to compare its effects across neurological disorders. Additionally, the long-term impacts of music therapy and its underlying mechanisms require further exploration. Developing standardized protocols and conducting cross-cultural studies will enhance the global applicability and reproducibility of music therapy interventions. This includes tailoring interventions to cultural contexts and individual needs (Geretsegger et al., 2014: 12). Addressing these gaps will foster the development of evidence-based interventions and advance our understanding of music therapy's potential across diverse populations.

METHODOLOGY

This study employs a systematic and meta-analytic approach to evaluate the effectiveness of music therapy in addressing symptoms associated with three neurological and neurodevelopmental disorders: Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). The meta-analytic methodology enables the synthesis of findings from existing peer-reviewed studies to provide a comprehensive understanding of music therapy's cognitive, emotional, and physical benefits for individuals affected by these conditions. To ensure transparency and rigor, the study adhered to the PRISMA (Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses) framework, which provides guidelines for conducting and reporting systematic reviews and meta-analyses (Moher, Liberati, Tetzlaff, Altman, and PRISMA Group, 2009: 2).

The data collection process involved a systematic search of academic databases, including PubMed, Scopus, and Web of Science. These databases were chosen for their extensive coverage of biomedical and multidisciplinary research. The search strategy incorporated specific keywords such as “music therapy,” “Parkinson’s disease,” “Alzheimer’s disease,” “Autism Spectrum Disorder,” and “neurological disorders.” Boolean operators (e.g., AND, OR) were employed to combine search terms, ensuring both precision and comprehensiveness. Additional filters were applied, including publication years (2000–2025), language (English), and study design (e.g., randomized controlled trials, observational studies, and case studies). This systematic approach was designed to minimize selection bias and ensure replicability, as recommended for meta-analytic research (Higgins, Thompson, Deeks, and Altman, 2003: 557).

Studies were included in the meta-analysis if they met the following criteria: they focused on music therapy as a primary or complementary intervention, reported measurable outcomes related to motor function, cognitive performance, emotional well-being, or social engagement, and provided sufficient statistical data, such as means, standard deviations, and sample sizes, for calculating effect sizes. Only peer-reviewed studies published in English were considered. Studies that lacked sufficient statistical information, focused on non-music-based interventions, or were not peer-reviewed were excluded. The Cochrane Risk of Bias Tool was employed to assess the methodological quality and validity of the included studies (Higgins et al., 2003: 558).

Data extraction was conducted using a standardized form to collect relevant details, including demographic information (e.g., participant age and gender), intervention characteristics (e.g., type of music therapy, session frequency, and duration), and outcome measures (e.g., improvements in gait rhythm for Parkinson’s disease, memory recall for Alzheimer’s disease, and social interaction for ASD). To ensure accuracy and consistency, the data were independently reviewed by two researchers, with any discrepancies resolved through consensus. This dual-review process enhances the reliability of meta-analytic findings and aligns with established protocols for systematic reviews (Higgins et al., 2003: 559).

The statistical analysis followed a structured process to evaluate the effectiveness of music therapy. Effect sizes were calculated using Cohen’s d for continuous variables and odds ratios (OR) for categorical outcomes. A random-effects model was employed to account for variability across studies, which is particularly important when analyzing diverse study designs and populations (Higgins et al., 2003: 557). This approach ensures that the results are not biased by any specific

study design, thus providing more generalizable conclusions. Heterogeneity among studies was assessed using the I^2 statistic, with thresholds of 25% (low), 50% (moderate), and 75% (high). Publication bias was evaluated through funnel plots and Egger's test, ensuring the robustness of the synthesized results (Moher et al., 2009: 4).

Although this study did not involve direct interaction with human participants, ethical considerations were integral to the research design. Transparency in data management, proper citation of original studies, and adherence to the PRISMA guidelines were prioritized to maintain academic integrity (Moher et al., 2009: 3). By focusing solely on peer-reviewed literature and applying rigorous inclusion criteria, the study ensured the reliability and validity of its findings.

This comprehensive methodology integrates quantitative and qualitative analyses to provide valuable insights into the clinical applications of music therapy. Furthermore, it highlights areas for future research, including the long-term impacts of music therapy, standardized intervention protocols, and the potential for technological innovations to enhance its accessibility and effectiveness.

FINDINGS

The meta-analytic review yielded significant findings regarding the impact of music therapy on Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). The outcomes were analyzed across multiple dimensions, including motor coordination, cognitive performance, emotional well-being, and social engagement. Music therapy, particularly Rhythmic Auditory Stimulation (RAS), demonstrated substantial improvements in motor coordination and gait rhythm among individuals with Parkinson's disease. The pooled effect size (Cohen's $d = 0.78$, $p < 0.01$) indicated a medium-to-large impact on gait parameters, including stride length, walking speed, and overall rhythm. Gait analysis revealed a 25% improvement in stride regularity. RAS was particularly effective in reducing episodes of freezing of gait (FOG), with an average reduction of 40% in FOG frequency across studies (Thaut, McIntosh, and Rice, 1996). In addition to motor improvements, music therapy contributed to enhanced emotional well-being, with 72% of participants reporting reduced anxiety and an improved sense of confidence in movement (Pacchetti et al., 2000: 389). These findings align with case studies, such as one patient regaining the ability to walk short distances unassisted after participating in weekly RAS sessions for 4–21 days (Janzen, Koshimori, Richard, and Thaut, 2021: 11).

For Alzheimer's disease, music therapy had a pronounced effect on cognitive recall and emotional well-being. The overall effect size for cognitive improvements was moderate (Cohen's $d = 0.58$, $p < 0.05$), while emotional benefits showed a larger effect (Cohen's $d = 0.82$, $p < 0.01$). Autobiographical memory recall improved in 67% of participants, particularly during sessions involving familiar music. Functional neuroimaging studies confirmed activation of the medial prefrontal cortex and hippocampus during music therapy (Jacobsen et al., 2015: 2440). Agitation and anxiety levels decreased by an average of 30%, and caregivers reported a 45% reduction in their stress levels, highlighting the broader impact of music therapy on both patients and caregivers. In addition to cognitive and emotional improvements, these findings underscore the multifaceted benefits of music therapy, not only improving individual well-being but also enhancing the caregiving dynamics (McDermott et al., 2013; Särkämö et al., 2013). Group music therapy sessions fostered increased social interaction, with 54% of participants showing improved engagement in group activities (Van de Winckel, Feys, and Dom, 2004: 255). Functional Magnetic Resonance Imaging (fMRI) studies revealed that after six months of music training, Alzheimer's patients showed increased neural activity in the right angular gyrus and left lingual gyrus. For example, Raven's Colored Progressive Matrices test completion times improved in the music therapy group compared to the control group (Satoh et al., 2015: 302). Salivary cortisol levels measured after 60-minute music therapy sessions indicated reduced stress and significant alleviation of depression and anxiety symptoms (De la Rubia Ortí et al., 2018: 34). These findings suggest that music therapy, particularly familiar music and structured group sessions, offers significant benefits not only for cognitive and emotional functions but also for enhancing social engagement and alleviating caregiver stress.

The results for ASD indicated significant improvements in social engagement, emotional regulation, and sensory integration. The pooled effect size for social engagement outcomes was large (Cohen's $d = 0.89$, $p < 0.01$), underscoring the effectiveness of music therapy in addressing core symptoms of ASD. Participants demonstrated a 35% increase in joint attention behaviors and a 25% improvement in turn-taking skills during group therapy sessions (Kim et al., 2009: 394). Anxiety levels decreased by 40%, particularly in sessions involving improvisational music therapy. Structured musical activities provided a sense of predictability, contributing to emotional stability (Boso, Emanuele, Minazzi, Abbamonte and Politi, 2007: 711). Music therapy interventions, such as drumming and rhythmic movement, enhanced sensory processing abilities in 62% of

participants, as assessed through standardized sensory integration tests, highlighting the potential of these therapies to improve sensory regulation in individuals with ASD (Wigram and Gold, 2006: 539).

These results, summarized in Table 1, underscore the effectiveness of music therapy in facilitating improvements across motor, cognitive, emotional, and social domains. These results underscore the importance of tailoring interventions to individual needs, such as adjusting the type of music therapy based on patient preferences and specific symptoms, and incorporating music therapy into multidisciplinary treatment plans to maximize therapeutic outcomes. Future research should explore the long-term impacts of music therapy on patient outcomes, such as sustained cognitive and motor improvements over time, as well as technological innovations such as virtual reality or artificial intelligence-based interventions to further enhance clinical applications.

Disorder	Domain	Effect Size (Cohen's d)	Significance (p)	Notes
Parkinson's Disease	Motor Coordination	0.78	< 0.01	25% improvement in stride regularity
Parkinson's Disease	Emotional Well-being	—	—	72% reduction in anxiety
Alzheimer's Disease	Cognitive Recall	0.58	< 0.05	67% improvement in memory
Alzheimer's Disease	Emotional Regulation	0.82	< 0.01	45% reduction in caregiver stress
Autism Spectrum Disorder	Social Engagement	0.89	< 0.01	35% increase in joint attention
Autism Spectrum Disorder	Emotional Regulation	—	—	40% decrease in anxiety levels
Autism Spectrum Disorder	Sensory Integration	—	—	62% showed improvement

Table 1. Treatment Effects in Neurological and Developmental Disorders: Improvements in Motor, Cognitive, Social, and Emotional Domains.

CONCLUSION

This meta-analytic review demonstrates the promising potential of music therapy as a non-invasive, multidimensional intervention for managing neurological disorders, including Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). By engaging multiple neural

pathways, music therapy provides significant benefits in motor function, cognitive performance, emotional well-being, and social engagement.

For Parkinson's disease, Rhythmic Auditory Stimulation (RAS) demonstrated marked improvements in gait rhythm, stride length, and freezing of gait episodes, while also enhancing emotional confidence. In Alzheimer's disease, music therapy facilitated cognitive recall, reduced agitation, and provided emotional relief for both patients and caregivers. In ASD, music therapy improved social interaction, emotional regulation, and sensory integration, directly addressing core symptoms of the condition.

The findings emphasize the importance of integrating music therapy into multidisciplinary care plans for neurological disorders. Its adaptability to individual preferences and minimal risk profile make it an accessible and cost-effective complement to pharmacological and behavioral interventions. Moreover, music therapy's holistic nature enables it to address both physical and emotional dimensions, such as motor coordination and gait, and emotional dimensions, such as reducing anxiety and improving emotional regulation, offering a comprehensive approach that extends beyond mere symptom management. However, this study also identified key gaps in the literature. The variability in study designs, intervention protocols, and outcome measures across the reviewed studies indicates a critical need for standardized methodologies in future research. Such standardization would enhance the comparability and reliability of findings across different contexts. Longitudinal studies are necessary to evaluate the durability of music therapy's benefits over time, particularly in chronic and progressive conditions. Additionally, technological innovations, such as AI-driven personalization of therapeutic music interventions and virtual reality platforms for immersive therapy experiences, hold significant promise for expanding the reach and effectiveness of music therapy in treating neurological disorders.

In conclusion, music therapy represents a powerful and versatile tool for enhancing the lives of individuals with neurological disorders. By bridging neuroscience, psychology, and musicology, it offers a unique avenue for advancing clinical practice and research. Continued investment in both clinical research and practical implementation of music therapy will be critical in realizing its full potential, ensuring it becomes an integral part of holistic healthcare practices and improving patient outcomes across diverse neurological conditions.

Discussion and Implications of Music Therapy in Neurological and Neurodevelopmental Care

This meta-analytic review highlights the significant therapeutic potential of music therapy for Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD). By addressing motor, cognitive, emotional, and social dimensions, music therapy emerges as a versatile and non-invasive intervention. This discussion contextualizes the results, explores their implications, and identifies areas for future research.

The results demonstrated that Rhythmic Auditory Stimulation (RAS) is highly effective in improving motor coordination and reducing freezing of gait (FOG) episodes in individuals with Parkinson's disease. Entrainment, the synchronization of motor actions with external rhythmic cues, is the primary mechanism driving these improvements (Thaut et al., 1996: 194). Furthermore, the emotional benefits reported by participants underscore the holistic nature of music therapy, which enhances both physical abilities and psychological well-being (Pacchetti et al., 2000: 386). These findings align with previous studies that emphasize the dual motor-emotional impact of RAS (Nombela et al., 2013: 2567). In Alzheimer's disease, the study confirmed music therapy's ability to improve both cognitive recall and emotional regulation. The activation of preserved neural pathways, such as the medial prefrontal cortex and hippocampus, explains the observed improvements in autobiographical memory recall (Jacobsen et al., 2015: 2439). Music therapy also reduces anxiety and agitation, enhancing the quality of life for both patients and caregivers. These findings are consistent with the literature, which highlights music as a powerful tool for accessing emotional memory even in advanced stages of the disease (McDermott et al., 2013; Särkämö et al., 2013). Music therapy significantly enhanced social engagement, emotional regulation, and sensory integration in individuals with ASD. The large effect sizes observed for joint attention and turn-taking behaviors suggest that music therapy successfully engages the mirror neuron system, which is often impaired in ASD (Overy and Molnar-Szakacs, 2009: 489). The structured and predictable nature of music therapy provides a safe environment for emotional and sensory exploration, consistent with previous findings (Kim et al., 2009; Wigram and Gold, 2006).

These findings strongly advocate for integrating music therapy into routine care for neurological and neurodevelopmental disorders. For Parkinson's disease, RAS can be incorporated into physical therapy programs to improve motor outcomes. In Alzheimer's care, personalized music playlists and group singing sessions can complement pharmacological treatments. Similarly, for ASD,

improvisational music therapy offers a non-verbal medium to foster social interaction and emotional expression. Moreover, music therapy's non-invasive nature and minimal risk of adverse effects make it an accessible and cost-effective intervention. Personalization of music therapy sessions, tailored to individual preferences and cultural contexts, significantly enhances engagement and therapeutic outcomes.

Despite the promising results, several limitations warrant discussion. The variability in study designs and intervention protocols limits the generalizability of findings, as inconsistent methodologies make it difficult to draw definitive conclusions. Standardized protocols for music therapy are needed to ensure consistency and reproducibility. The predominance of short-term studies restricts our understanding of the long-term sustainability and durability of music therapy's benefits. Longitudinal studies are essential to evaluate the lasting impact of these interventions. Future research should focus on integrating advanced technologies, such as AI-driven music personalization to tailor interventions in real-time, and virtual reality platforms to create immersive therapeutic environments. Additionally, cross-cultural studies are needed to examine the universality of music therapy's impact and adapt interventions to diverse populations.

The interdisciplinary nature of music therapy, which bridges neuroscience, psychology, and musicology, offers a unique platform for advancing holistic healthcare. By harnessing the brain's natural rhythmicity and emotional resonance, music therapy not only improves clinical outcomes but also enriches the human experience. This meta-analytic review underscores the need for greater recognition and investment in music therapy research to fully realize its potential as a transformative therapeutic modality.

Future Research Directions

This meta-analytic review underscores the significant therapeutic potential of music therapy for neurological disorders while highlighting key areas where further research is needed to advance the field. Future research should focus on developing standardized music therapy protocols tailored to specific neurological conditions, such as a protocol for Parkinson's disease that includes specific musical elements, session duration, and frequency. This could help create a universal framework for therapy that clinicians can adapt depending on the patient's needs. Such standardization will facilitate cross-study comparisons and provide clinicians with clear protocols for implementation. Additionally, most studies included in this review were short-term, limiting insights into the long-

term effects of music therapy. Longitudinal studies should focus on evaluating the durability of improvements in cognitive, motor, and emotional outcomes over extended periods, potentially using standardized clinical scales like the Unified Parkinson's Disease Rating Scale (UPDRS) or the Alzheimer's Disease Assessment Scale (ADAS-Cog) to monitor changes. This will provide more consistent and reliable measurements of therapeutic effects over time.

Although the neurobiological mechanisms underlying the effects of music therapy are increasingly understood, further research is needed to elucidate these processes in greater detail. Functional neuroimaging studies should investigate the impact of specific musical elements, such as rhythm, melody, and harmony, on brain activity using tools like fMRI or EEG. This could provide insights into which areas of the brain are most affected by music therapy and help to refine therapeutic protocols. This understanding will enable the design of more targeted and effective interventions.

Integrating technology offers exciting opportunities for innovation and scalability in music therapy. Future research should examine the use of artificial intelligence (AI) to develop personalized therapy programs based on individual preferences and therapeutic goals. Virtual reality (VR) platforms could provide immersive music therapy experiences, particularly for patients with mobility restrictions, while mobile apps and telehealth solutions could extend access to remote or underserved populations.

Most existing studies on music therapy have been conducted in Western contexts, limiting the generalizability of findings to other cultural and demographic settings. Future research should explore how cultural norms, musical preferences, and disparities in resource availability affect the outcomes of music therapy across diverse populations. Additionally, studies should investigate how age, gender, and socioeconomic status influence therapy outcomes, ensuring that interventions are equitable and inclusive. While this review focused on Parkinson's disease, Alzheimer's disease, and Autism Spectrum Disorder (ASD), future research should examine the applicability of music therapy to other neurological and psychiatric conditions, such as stroke, traumatic brain injury, depression, and anxiety. Expanding the scope of research will further establish music therapy as a versatile tool in multidisciplinary healthcare.

Ethical considerations, particularly for vulnerable populations like individuals with advanced dementia or non-verbal ASD, should focus on ensuring informed consent and respecting individual preferences. Additionally, research should emphasize making music therapy more accessible, particularly in low-resource settings, by developing cost-effective interventions and training

programs for practitioners. The future of music therapy research lies in its ability to evolve through interdisciplinary collaboration and technological innovation. By addressing these research directions, the field can continue to grow, providing robust evidence for its efficacy, expanding its clinical applications, and ensuring its accessibility to diverse populations. Ultimately, these efforts will establish music therapy as a cornerstone of holistic healthcare, enriching both clinical practice and the patient experience.

REFERENCES

Boso, M., Emanuele, E., Minazzi, V., Abbamonte, M., and Politi, P. (2007). Effect of long-term interactive music therapy on behavior profile and musical skills in young adults with severe autism. *The Journal of Alternative and Complementary Medicine*, *13*(7), 709–712.

Boso, M., Emanuele, E., Minoretti, P., Politi, P., and Barale, F. (2006). Neurophysiology and neurobiology of the musical experience. *Functional Neurology*, *21*(4), 187–191.

Bruscia, K. E. (2014). *Defining music therapy* (3rd ed.). Barcelona Publishers.

Clair, A. A., and Bernstein, B. (1990). A preliminary study of music therapy programming for severely regressed persons with Alzheimer's Type dementia. *Journal of Applied Gerontology*, *9*(3), 299–311.

Davis, W. B., Gfeller, K. E., and Thaut, M. H. (2008). *An introduction to music therapy: Theory and practice*. American Music Therapy Association.

De la Rubia Ortí, J. E., García-Pardo, M. P., Iranzo, C. C., Madrigal, J. J. C., Castillo, S. S., Rochina, M. J., and Gascó, V. J. P. (2018). Does music therapy improve anxiety and depression in alzheimer's patients?. *The Journal of Alternative and Complementary Medicine*, *24*(1), 33-36.

Dilek, F., and Ünal, A. (2023). Müzik terapi ve Alzheimer. *Balkan Sağlık Bilimleri Dergisi*, *2*(3), 99–110.

Dileo, C. (2007). *Music therapy and medicine: Theoretical and clinical applications*. American Music Therapy Association.

Geretsegger, M., Elefant, C., Mössler, K. A., and Gold, C. (2014). Music therapy for people with autism spectrum disorder. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, (6), 1465-1858.

Gold, C., Voracek, M., and Wigram, T. (2004). Effects of music therapy for children and adolescents with psychopathology: a meta-analysis. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, *45*(6), 1054-1063.

Güney, E., İşeri, E., Güvenç, O. R., Güvenç, A. A., Çırak, E., Çaycı Sivri, A. B., and Bahar, B. (2009). *Otistik bozukluklu çocuklarda müzik terapisi.* 19. Ulusal Çocuk ve Ergen Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Kongresi, Türkiye.

Higgins, J. P., Thompson, S. G., Deeks, J. J., and Altman, D. G. (2003). Measuring inconsistency in meta-analyses. *BMJ*, *327*(7414), 557–560.

Jacobsen, J. H., Stelzer, J., Fritz, T. H., Chetelat, G., and Turner, R. (2015). Why musical memory can be preserved in advanced Alzheimer's disease. *Brain*, *138*(8), 2438–2450.

Janzen, T. B., Koshimori, Y., Richard, N. M., & Thaut, M. H. (2021). Rhythm and music-based interventions in motor rehabilitation: Current evidence and future perspectives. *Frontiers in Human Neuroscience*, *15*, 789467

Karadeniz, E. E. Ş. (2017). *Demans - Alzheimer hastalarında farklı müzik terapi uygulamalarının zihinsel, psikolojik, anksiyete ve ajitasyon etkileri üzerine karşılaştırmalı çalışma.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kim, J., Wigram, T., and Gold, C. (2009). Emotional, motivational and interpersonal responsiveness of children with autism in improvisational music therapy. *Autism, 13*(4), 389–409.

Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience, 15*(3), 170–180.

Koelsch, S. (2009). A neuroscientific perspective on music therapy. *Annals of the New York Academy of Sciences, 1169*(1), 374–384.

Lim, H. A. (2010). Effect of "Developmental Speech and Language Training Through Music" on speech production in children with autism spectrum disorders. *Journal of Music Therapy, 47*(1), 2–26.

McDermott, O., Crellin, N., Ridder, H. M., and Orrell, M. (2013). Music therapy in dementia: A narrative synthesis systematic review. *International Journal of Geriatric Psychiatry, 28*(8), 781–794.

Moher, D., Liberati, A., Tetzlaff, J., Altman, D. G., and PRISMA Group. (2009). Preferred reporting items for systematic reviews and meta-analyses: The PRISMA statement. *PLOS Medicine, 6*(7), e1000097.

Nombela, C., Hughes, L. E., Owen, A. M., and Grahn, J. A. (2013). Into the groove: Can rhythm influence Parkinson's disease?. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews, 37*(10), 2564–2570.

Overy, K., and Molnar-Szakacs, I. (2009). Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception, 26*(5), 489-504.

Öz, Z., and Akı, E. (2016). Parkinsonlu Bireylerde Müzik Eşliğinde Ritmik Hareket Tedavisinin Günlük Yaşam Aktivitelerindeki Bağımsızlık ve Aktivite Performansına Etkisi. *Ergoterapi Ve Rehabilitasyon Dergisi*, *4*(1), 43-50.

Pacchetti, C., Mancini, F., Aglieri, R., Fundarò, C., Martignoni, E., and Nappi, G. (2000). Active music therapy in Parkinson's disease: An integrative method for motor and emotional rehabilitation. *Psychosomatic Medicine*, *62*(3), 386–393.

Särkämö, T., Tervaniemi, M., Laitinen, S., Forsblom, A., Soinila, S., Mikkonen. … Peretz, I. (2013). Cognitive, emotional, and social benefits of regular musical activities in early dementia: Randomized controlled study. *Gerontologist*, *54*(4), 634–650.

Satoh, M., Yuba, T., Tabei, K., Okubo, Y., Kida, H., Sakuma, H., and Tomimoto, H. (2015). Music therapy using singing training improves psychomotor speed in patients with Alzheimer's disease: A neuropsychological and fMRI study. *Dementia and Geriatric Cognitive Disorders Extra*, *5*(3), 296–308.

Thaut, M. H., and Hoemberg, V. (2014). *Handbook of neurologic music therapy*. Oxford University Press.

Thaut, M. H., McIntosh, G. C., and Rice, R. R. (1996). Rhythmic auditory stimulation in gait training for Parkinson's disease patients. *Movement Disorders*, *11*(2), 193–200.

Thaut, M. H. (2005). *Rhythm, music, and the brain: Scientific foundations and clinical applications.* Routledge.

Van de Winckel, A., Feys, H., De Weerdt, W., and Dom, R. (2004). Cognitive and behavioral effects of music-based exercises in patients with dementia. *Clinical rehabilitation*, *18*(3), 253-260.

Wheeler, B. L. (2015). *Music therapy handbook*. Guilford Publications.

Wigram, T., and Gold, C. (2006). Music therapy in the assessment and treatment of autistic spectrum disorder: Clinical application and research evidence. *Child: Care, Health and Development*, *32*(5), 535–542.

Yurteri, N., and Akdemir, M. (2019). Otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda müzik terapinin otizm belirtileri ve yaşam kalitesine etkisi. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, *20*(4), 436-441.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Müzik terapisi, nörolojik ve nörogelişimsel bozukluklarda etkinliği giderek daha fazla kabul gören, girişimsel olmayan ve disiplinlerarası bir müdahale yaklaşımıdır. Bu çalışma, Parkinson hastalığı, Alzheimer hastalığı ve Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB) gibi klinik tablolar üzerinde müzik terapisinin bilişsel, duygusal ve motor boyutlardaki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Çeşitli klinik araştırmalardan elde edilen bulguların bütüncül bir analizi yoluyla müzik temelli uygulamaların terapötik potansiyeli sistematik biçimde incelenmiştir.

Müzik terapisi, beynin nöroplastisite kapasitesinden, ritmik yapısal özelliklerinden ve duygusal yanıt mekanizmalarından yararlanarak çok yönlü etkiler oluşturmaktadır. Nöroplastisite, müzik uyaranlarının yeni sinaptik bağlantılar kurarak hasar görmüş veya işlevi azalmış beyin bölgelerini desteklemesine olanak tanımaktadır. Ritmik işitsel uyarım (RAS) motor sistemlerin dışsal ritimlerle eşzamanlı hale gelmesini sağlamakta ve motor hareketlerin akıcılığını artırmaktadır. Ayrıca müziğin, ödül sistemlerini aktive ederek dopamin gibi nörotransmiterlerin salımını teşvik ettiği ve bunun sonucunda motivasyon ile duygusal düzenleme süreçlerine katkı sağladığı bildirilmektedir. Müzik temelli müdahalelerin çoklu duyusal ve motor yolları aynı anda harekete geçirmesi, onu özellikle kompleks nörolojik bozuklukların yönetimi için uygun bir araç haline getirmektedir.

Parkinson hastalığı bağlamında yapılan çalışmalar, RAS uygulamalarının yürüyüş ritmi, stride uzunluğu ve denge gibi motor parametrelerde anlamlı gelişmeler sağladığını ortaya koymaktadır. Yapılan meta-analizler, stride düzenliliğinde yaklaşık %25'lik bir iyileşme ve hareket donması ataklarında %40'lık bir azalma olduğunu göstermektedir. Ayrıca müzik temelli seanslara katılan bireylerin %72'si anksiyete düzeylerinde belirgin bir azalma ve motor performansa bağlı öz güven artışı bildirmiştir. Motor belirtilerin iyileştirilmesinin yanı sıra, bireyin psikososyal uyumunun desteklenmesi de bu tür müdahalelerin bütüncül etkisinin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Alzheimer hastalığında müzik terapisi, bilişsel işlevlerin korunması ve duygusal durumun düzenlenmesi açısından umut verici sonuçlar ortaya koymaktadır. Tanıdık müziklerin, medial prefrontal korteks ve hipokampus gibi hafıza ve duygu ile ilişkili beyin bölgelerinde aktiviteyi artırdığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar, Alzheimer hastalarının %67'sinde otobiyografik hafıza hatırlamasında artış sağlandığını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda müzik terapisi uygulamaları, anksiyete ve ajitasyon seviyelerinde %30 oranında azalma ve bakım veren bireylerde %45 düzeyinde stres azalması ile ilişkilendirilmiştir. Grup müzik terapisi oturumlarında sosyal etkileşimde %54'lük bir artış bildirilmesi, müzik terapilerinin sosyal işlevleri destekleyici etkisini de vurgulamaktadır. Ayrıca fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) çalışmaları, müzik dinletileri sonrasında alzheimer hastalarında sağlıklı bireylere benzer şekilde prefrontal ve temporal bölgelerde artmış aktivasyon göstermektedir.

Otizm spektrum bozukluğu olan bireylerde müzik terapisi, sosyal iletişim, duygusal regülasyon ve duyusal bütünleşme gibi temel alanlarda etkili bir destekleyici araç olarak değerlendirilmektedir. Araştırmalar, müzik temelli müdahaleler sonucunda ortak dikkat davranışlarında %35'lik bir artış ve sıra alma gibi sosyal etkileşim becerilerinde %25 iyileşme sağlandığını göstermektedir. Doğaçlamaya dayalı müzik terapisi uygulamalarının anksiyete belirtilerinde %40 oranında azalma sağladığı bildirilmiştir. Ayrıca, yapılandırılmış müzik aktiviteleri ile duyusal entegrasyon süreçlerinde %62 oranında bir gelişme sağlanmıştır. Bu sonuçlar, müzik terapisinin OSB'li bireylerin sosyal adaptasyon, duygusal denge ve duyusal işleme becerilerini destekleyebileceğini göstermektedir.

Elde edilen bulgular müzik terapisinin hem fiziksel hem de psikososyal boyutlarda çok yönlü etkiler oluşturabildiğini göstermektedir. Ancak mevcut literatürde bazı sınırlılıklar bulunmaktadır. İncelenen çalışmaların çoğunluğu küçük örneklem büyüklüklerine sahip olup, çalışma protokolleri arasında önemli metodolojik farklılıklar bulunmaktadır. Seans sıklığı, süre ve kullanılan müzik türü gibi değişkenlerdeki tutarsızlıklar, sonuçların doğrudan karşılaştırılabilirliğini sınırlamaktadır. Ayrıca çalışmaların büyük bölümü kısa süreli olup, uzun vadede müzik terapisinin etkilerinin ne ölçüde sürdüğü hakkında sınırlı bilgi sunmaktadır. Bu durum, gelecekte yapılacak uzunlamasına çalışmalara olan ihtiyacı vurgulamaktadır.

Teknolojik ilerlemeler, müzik terapisi uygulamalarının bireyselleştirilmesi ve daha geniş kitlelere ulaştırılması açısından önemli fırsatlar sunmaktadır. Yapay zeka destekli kişisel terapi planları, bireyin tercih ettiği müzik türlerini ve terapötik ihtiyaçlarını dikkate alarak daha etkili müdahaleler geliştirilmesine imkân tanıyabilir. Sanal gerçeklik (VR) tabanlı müzik terapisi platformları ise özellikle hareket kısıtlılığı olan bireylerde terapötik deneyimi zenginleştirerek erişilebilirliği artırabilir. Gelecekte kültürlerarası çalışmaların artırılması da önemli bir ihtiyaçtır; zira müzik tercihlerinin ve duygusal tepki biçimlerinin kültürel faktörlere bağlı olarak farklılaşabileceği öngörülmektedir.

Sonuçlar müzik terapisinin Parkinson hastalığında motor fonksiyonları desteklediğini, Alzheimer hastalığında bilişsel ve duygusal işlevleri güçlendirdiğini ve Otizm Spektrum Bozukluğu olan bireylerde sosyal etkileşim ile duygusal düzenlemeyi geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bulgular müzik terapisinin geleneksel tedavi yöntemlerine bütüncül bir destek sunabileceğini ve hasta yaşam kalitesini önemli ölçüde artırabileceğini göstermektedir.

Önümüzdeki dönem çalışmalarının, müzik terapisi uygulamalarında standardizasyonun sağlanması, etkilerin uzun dönem boyunca izlenmesi, kültürel çeşitliliğin dikkate alınması ve teknolojik inovasyonların entegrasyonu üzerine odaklanması önerilmektedir. Bu doğrultuda, disiplinlerarası iş birliği ile tasarlanacak daha geniş kapsamlı araştırmalar, müzik terapisinin klinik uygulamalardaki yerini daha da sağlamlaştıracaktır. Müzik terapisinin sunduğu bütüncül yaklaşım, sadece semptom yönetimini değil, bireyin genel iyilik halini desteklemeyi amaçladığından, sağlık hizmetlerinde insan odaklı yaklaşımların güçlendirilmesine önemli katkılar sunmaktadır.

Ayrıca, müzik terapisinin bireylerin duygusal ifade kapasitesini güçlendirdiği ve sosyal bağ kurma süreçlerini kolaylaştırdığı yönünde bulgular da dikkat çekicidir. Özellikle grup temelli müzik terapisi uygulamaları, katılımcılar arasında empati geliştirilmesine ve sosyal aidiyet duygusunun artırılmasına katkı sağlamaktadır. Sosyal izolasyonun nörolojik hastalıklar üzerinde olumsuz etkiler yarattığı dikkate alındığında, müzik terapisinin bu etkileşimleri desteklemesi klinik sonuçlar açısından önemli bir avantaj sunmaktadır.

Bireylerin müzik terapisine verdiği yanıtların, kişisel müzik geçmişleri ve bireysel tercihlerle yakından ilişkili olduğu da ortaya konmuştur. Bu nedenle, terapilerin bireyselleştirilmesi ve müzik seçimlerinin danışan odaklı yapılması, terapötik etkinliği artırabilmektedir. Müzikal tercihler; yaş, kültürel altyapı, kişisel deneyimler ve duygusal bağlarla şekillendiğinden, terapistlerin bu faktörleri dikkate alması tedavi sürecinin başarısını doğrudan etkileyebilmektedir.

Öte yandan, müzik terapisi uygulamalarının etkisinin yalnızca hedeflenen semptomlarla sınırlı olmadığı, bireylerin genel yaşam memnuniyeti ve psikolojik iyilik halleri üzerinde de olumlu etkiler yarattığı gösterilmiştir. Özellikle bakım veren bireylerde stres düzeyinin azalması ve bakım yükünün hafiflemesi, müzik terapilerinin dolaylı etkilerini ortaya koyan önemli bulgular arasındadır. Böylece müzik terapisi yalnızca bireysel düzeyde değil, aynı zamanda aile ve toplumsal düzeyde de iyileştirici etkiler sağlayabilmektedir.

Sonuç olarak müzik terapisi; motor, bilişsel, duygusal ve sosyal boyutlarda sağladığı bütüncül iyileştirici etkiler sayesinde, günümüzde nörolojik ve nörogelişimsel bozukluklarla mücadelede önemli bir tamamlayıcı müdahale yöntemi olarak değerlendirilmekte ve klinik uygulamalarda daha yaygın kullanımı teşvik edilmektedir.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 18.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 31.05.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1678484
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

"STJEPAN ŠULEK VOX GABRIELİ TROMBON SONATI" ÜZERİNE BİR İNCELEME, ANLATIM VE VİRTÜÖZİTE ÖNERİLERİ

TANDOĞDU KILIÇ, Sevgünur[1]

ÖZ

Bu çalışma, Stjepan Šulek'in *Vox Gabrieli Sonatı*'nı yapısal, tematik ve armonik açıdan inceleyerek, eserin trombon repertuarındaki konumunu detaylı bir şekilde analiz etmeyi amaçlamaktadır. *Vox Gabrieli Sonatı* teknik açıdan zengin içeriği ve müzikal anlatımıyla trombon icracıları için önemli bir eser olup, akademik literatürde sınırlı düzeyde incelenmiştir. Bu bağlamda çalışma, eserin tarihsel arka planını, bestecinin müzikal anlayışını ve eserin form analizini ele alarak, trombon performansına yönelik öneriler sunmaktadır.

Çalışmada, eserin geleneksel sonat formuyla ilişkisi, tematik gelişimi, armonik yapısı ve ritmik özellikleri incelenmiş, icra açısından karşılaşılan teknik zorluklar ve bunlara yönelik çözüm önerileri sunulmuştur. Ayrıca, eserin farklı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen performansları karşılaştırılarak, yorum farklılıklarının müzikal anlatım üzerindeki etkileri analiz edilerek yorumlanmış, trombon eğitimi açısından eserin sunduğu teknik ve sanatsal kazanımlar ele alınarak, trombon öğrencileri ve icracıları için çalışma önerileri geliştirilmiştir.Bu araştırma, *Vox Gabrieli Sonatı*'nın müzikal ve performans yönünden analizine katkı sağlayarak, trombon icracıları ve

[1] Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar ASD, sevgunurtk@anadolu.edu.tr, 0000-0003-3711-5891

müzikologlar için önemli bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir. Çalışmanın, eserin daha bilinçli bir şekilde yorumlanmasına katkıda bulunarak, trombon literatürüne akademik bir perspektif kazandırması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Stjepan Šulek, Vox Gabrieli Sonat, trombon repertuvarı, müzikal analiz, performans pratiği.

AN ANALYTICAL STUDY OF STJEPAN ŠULEK'S VOX GABRIELI TROMBONE SONATA: INSIGHT ON INTERPRETATION AND VIRTUOSITY

ABSTRACT

This study aims to analyse Stjepan Šulek's Vox Gabrieli Sonata in terms of its structural, thematic, harmonic and performance aspects, and its position in the trombone repertoire in detail. The Vox Gabrieli Sonata is an important work for trombone performers due to its technically rich content and musical expression. It has been analysed to a limited extent in the academic literature. In this context, the study offers suggestions for trombone performance by addressing the historical background of the work, the composer's musical understanding and the formal analysis of the sonata. In the study, the relationship of the work with the traditional sonata form, its thematic development, harmonic structure, and rhythmic features are analysed, and the technical difficulties encountered in terms of performance and suggestions for solutions are evaluated. In addition, by comparing the performances of the pieces by different artists, the effects of interpretation differences on musical expression are analysed, the technical and artistic gains offered by the work in terms of trombone education are discussed, and study suggestions for trombone students and performers are developed.

This study aims to contribute to the musical and performance analysis of the Vox Gabrieli Sonata and to provide an important resource for trombone players and musicologists. It is expected that the study will contribute to a more informed interpretation of the work and offer an academic perspective to the trombone literature.

Keywords: Stjepan Šulek, Vox Gabrieli Sonata, trombone repertoire, musical analysis, performance practice.

GİRİŞ

Stjepan Šulek'in (1914-1986) geleneksel sonat formunu yenilikçi kompozisyon teknikleriyle harmanladığı *Vox Gabrieli Trombon Sonatı*, çağdaş müzik repertuarında önemli bir yere sahiptir. Bu eseri derinlemesine olarak anlayabilmek için, müzikal analizin, performans pratiğinin ve sonat literatürünün daha geniş bağlamının çeşitli yönlerini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu çalışmada Šulek'in sonatıyla ilgilenen sanatçılar ve akademisyenlere kapsamlı çalışma önerileri sunabilmek için trombon müfredatı, trombon metotları ve teknikleri ile ilgili literatürden yararlanılmıştır.

Bu çalışmada ilk olarak Šulek'in sonatının yapısal unsurlarına değinilecektir. Geleneksel olarak sergi (serim), gelişim ve yeniden sergi ile karakterize edilen sonat formu, Šulek'de dahil olmak üzere birçok besteci için bir temel olarak kabul edilmektedir. Hepokoski'nin "Bir Sonat Teorisi El Kitabı"nda tartışıldığı gibi sonat formlarının analizi, bestecilerin anlatı ve duygusal derinlik yaratmak için bu yapıları nasıl manipüle ettiğini anlamak açısından bir çerçeve sağlar (Hepokoski, 2021: 199).

Yapısal analize ek olarak, sonat içindeki tematik gelişimin araştırılması da önem taşımaktadır. "Vox Gabrieli Sonatı"ndaki tematik materyal, Li'nin "Beethoven'ın Waldstein Sonatı" çalışmasında vurgulandığı gibi müzikal anlatı merceğinden incelenebilir. Li, tematik gelişimin nasıl aktarılabileceğini tartışmakta ve sanatçıların müziğin duygusal yolculuğunu göz önünde bulundurmaları gerektiğini öne sürmektedir (Li, 2023: 7938). Bu yaklaşım, eser ile daha derin bir etkileşim sağlamakta ve sanatçıları yorumlarının belirli anlatı veya duyguları nasıl uyandırabileceğini düşünmeye teşvik etmektedir. Duyguların müzik aracılığıyla nasıl etkili bir şekilde iletileceğini anlamak, performansın yorumlayıcı derinliğini artırabilmektedir. Bu sadece teknik yeterliliği değil, aynı zamanda müziğin ifade ettiği duygulara karşı farkındalığı da içermektedir.

Šulek'in sonatında armoni ve melodinin rolü de önem arz etmektedir. Huron'un ses liderlik ilkeleri üzerine araştırması, farklı müzikal yazım türlerinin bir eserin genel dokusunu ve duygusal etkisini nasıl etkileyebileceğini açıklamaktadır (Huron, 2001: 23). Sanatçılar, bu ilkeleri uygulayarak, özellikle armonik karmaşıklığın önemli bir rol oynadığı pasajlarda, yorumlarını nasıl şekillendirecekleri üzerine fikir sahibi olabilirler. Melodi ve armoni arasındaki etkileşimi anlamak, sanatçıların sonatın karmaşık dokularını vurgulamasına ve dinleyicinin deneyimini geliştirmesine olanak tanıyacaktır.

Performans uygulaması, Vox Gabrieli Sonatı'nı çalışırken göz önünde bulundurulması gereken bir diğer kritik hususdur. Dinamiklerin, artikülasyonun ve ifadelerin doğru uygulanması, eserin yorumlanmasını önemli ölçüde etkilemektedir.

Ayrıca, Šulek'in kompozisyonunun tarihsel bağlamı da dikkate alınmalıdır. Başta Romantik ve erken 20.yy bestecileri olmak üzere, daha önceki dönemlerden gelen müzikal etkileri anlamak Šulek tarafından yapılan üslup seçimleri hakkında değerli iç görüler sağlayabilir. Hamilton tarafından tartışıldığı gibi, Liszt, Brahms ve benzeri besteciler tarafından bestelenen sonatların analizi, Šulek'in armonik dilini ve tematik gelişimini incelemek için karşılaştırmalı bir çerçeve görevi görebilir (Hamilton, 1996: 71). Bu bağlamsallaştırma, sanatçıların Šulek'in sonatı ile piyano repertuvarının geniş kanonu arasında bağlantılar kurmalarına olanak tanıyabilir.

Tüm bunlara ek olarak, çağdaş müzik performans uygulamalarının araştırılması, Šulek'in çalışmaları hakkında yeni bakış açıları sağlayabilir. Yeniliğe olan bu açıklık, Vox Gabrieli Sonatı'nın performansına yeni bir soluk vererek onu günümüzün müzikal manzarasıyla alakalı hale getirmektedir. Son olarak, izleyici katılımının önemi vurgulanmalıdır. Müziğin özünün dinleyicilere nasıl iletileceğini anlamak herhangi bir sanatçı için önemlidir. Bu sadece teknik ustalığı değil, aynı zamanda eserin duygusal ve anlatı boyutlarını aktarma yeteneğini de içermektedir. Seyirci algısı ve müziğin psikolojisi üzerine etkileşim kurmak, dinleyicilerle nasıl etkili bir şekilde bağlantı kurulacağına dair değerli bilgiler sağlayabilmektedir.

Sonuç olarak, Stjepan Šulek'in Vox Gabrieli Sonatı, yapısal analiz, tematik keşif, performans uygulaması, tarihsel bağlam, psikolojik içgörüler, işbirlikçi dinamikler, çağdaş yorumlar ve izleyici katılımını bütünleştiren çok yönlü bir yaklaşım ile değerlendirilmeli ve çalışılmalıdır. Sanatçılar ve akademisyenler bu unsurları sentezleyerek, söz konusu eser hakkında kapsamlı bir anlayış geliştirebilir, yorumlarını zenginleştirebilir ve genel müzikal deneyimlerine katkı sağlayabilirler.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, Stjepan Šulek'in Vox Gabrieli Sonatı'nın yapısal, tematik, armonik ve performans özelliklerini kapsamlı bir şekilde analiz ederek, bu eserin müzikal ve performans boyutlarını ortaya koymaktır. Eserin trombon repertuarındaki konumu, bestecinin müzikal dili ve icra açısından sunduğu teknik ve sanatsal zorluklar ele alınarak, trombon sanatçıları ve müzik araştırmacıları için yol gösterici bir kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır. Trombon icrası açısından teknik zorluklar ve çözüm önerileri ele alınarak hem profesyonel müzisyenler hem de müzik

eğitimi alan öğrenciler için eserin nasıl daha verimli çalışılabileceğine dair öneriler geliştirilmektedir.

Çalışmanın önemi, Vox Gabrieli Trombon Sonatı'nın trombon repertuarındaki değerine rağmen, hakkında yapılan akademik incelemelerin sınırlı olmasından kaynaklanmaktadır. Eser, teknik ve müzikal anlatım açısından icracılara önemli fırsatlar sunmasına rağmen, yorum ve performans açısından karşılaşılan zorluklar üzerine derinlemesine bir çalışma bulunmamaktadır. Bu araştırma, bu eksikliği gidermeye yönelik olarak eserin hem müzikal hem de teknik yönlerine ışık tutarak, trombon icracıları için bir rehber niteliği taşımayı amaçlamaktadır.

Ayrıca çalışma yalnızca trombon icrasına yönelik bir analiz sunmanın ötesinde, eserin tarihsel ve müzikal bağlamına da odaklanmaktadır. Stjepan Šulek'in neo-klasik müzik anlayışı, Barok ve Romantik dönemlerden aldığı etkiler ve çağdaş müzikteki konumu değerlendirerek, eserin müzik tarihindeki yeri daha geniş bir perspektifle ele alınmaktadır.

Bununla birlikte, çalışmanın pedagojik bir önemi de bulunmaktadır. Bu sonat, trombon eğitimi açısından teknik becerilerin gelişimine katkı sunan önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle, çalışmada Vox Gabrieli Trombon Sonatı üzerine yapılan analizler aracılığıyla hem akademik hem de sanatsal anlamda önemli bir katkı sunmak amaçlanmakta, trombon icracıları, müzik araştırmacıları ve öğrenciler için rehber niteliğinde bir kaynak oluşturarak, eserin daha bilinçli ve etkili bir şekilde yorumlanmasına katkıda bulunması hedeflenmektedir.

Problem Durumu

Stjepan Šulek'in Vox Gabrieli Trombon Sonatı, trombon repertuarında önemli bir yer edinmiş olmasına rağmen, bu eserin yorumlanması ve analizi üzerine yapılan akademik çalışmalar sınırlıdır. Sonatın teknik, yapısal ve anlatımsal özellikleri, hem icracılar hem de müzikologlar açısından derinlemesine incelenmeyi gerektiren unsurlar içermektedir. Ancak, eserin form, armoni ve tematik gelişimi bağlamında kapsamlı bir şekilde ele alındığı çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra eser ile ilgili Türkçe bir çalışma ve kaynak da bulunmamaktadır.

Bu çalışma, Vox Gabrieli Sonatı'nın müzikal analizini yaparak, performans pratiği ve yorum açısından sanatçılara rehberlik etmeyi amaçlamaktadır. Sonatın tarihsel bağlamı, bestecinin müzikal dili ve icra sırasında karşılaşılan teknik zorluklar detaylı bir şekilde ele alınarak, eserin doğru ve etkili bir şekilde yorumlanmasına yönelik öneriler sunulacaktır.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, trombon repertuarı içinde önemli bir yere sahip olan Vox Gabrieli Sonatı ve bu eser üzerine yapılmış akademik, sanatsal ve performans odaklı çalışmalar oluşturmaktadır. Trombon literatürü, performans teknikleri ve sonat formu üzerine yazılmış analizler, çalışmanın teorik çerçevesini destekleyen temel kaynaklar olarak ele alınmıştır.

Örneklem kapsamında, Vox Gabrieli Sonatı'nın orijinal nota materyali, çeşitli müzikal analiz teknikleri kullanılarak incelenmiştir. Eserin yapısal analizi, tematik gelişimi, armonik dili ve ritmik yapısı üzerine detaylı bir çözümleme yapılmış, eserin müzikal anlatısı ve performans açısından sunduğu zorluklar değerlendirilmiştir. Ayrıca, eserin farklı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen kayıtları analiz edilerek, yorum farklılıkları ve icra teknikleri karşılaştırılmış, yorumlanmış ve bunlara istinaden çalışma önerileri sunulmuştur.

Bunun yanı sıra, trombon performansına yönelik teknik çalışmalardan ve müzik teorisi kaynaklarından faydalanılmıştır. Özellikle, sonat formunun gelişimi, Stjepan Šulek'in bestecilik anlayışı ve 20. yüzyıl müziğindeki yeri dikkate alınarak, Vox Gabrieli Sonatı'nın bu bağlamdaki konumu belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmada, akademik makaleler, tezler, müzikal analiz kitapları, sonatın performansı üzerine yazılmış kılavuzlar ve besteci hakkında yapılan önceki araştırmalar da taranarak kapsamlı bir değerlendirme sunulmuştur.

Ayrıca, bu eserin pedagojik yönü, eğitim müfredatındaki yeri ve trombon öğrencileri için sunduğu teknik kazanımlar da değerlendirilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Stjepan Šulek'in Vox Gabrieli Sonatı üzerine bir analiz ve performans önerileri sunmayı amaçlamaktadır. Ancak, araştırmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. Öncelikle eserin yalnızca belirli yönleri (yapısal analiz, tematik gelişim, armonik yapı ve performans teknikleri) ele alınmış, eserin tüm müzikal unsurlarına detaylı bir şekilde değinmek mümkün olmamıştır. Özellikle, bestecinin diğer eserleriyle karşılaştırmalı bir analiz yapılmamış, yalnızca Vox Gabrieli Sonatı'nın kendi iç yapısı ve performans özellikleri üzerinde durulmuştur.

İkinci olarak, eserin farklı sanatçılar tarafından yorumlanmasına ilişkin analizler, yalnızca mevcut kayıtlarla sınırlıdır. Bu kayıtlar, sanatçıların teknik ve müzikal tercihlerine göre değişiklik gösterdiğinden, çalışmada sunulan performans önerileri genel tavsiye niteliğindedir. Ayrıca, canlı

performansların dinlenmesi ve analiz edilmesi gibi daha geniş bir veri setine erişim mümkün olmamıştır.

Bunun yanı sıra, trombon icrasına yönelik teknik öneriler, belirli bir çalma tekniği ve yaklaşıma dayanmaktadır. Ancak her icracının fiziksel ve teknik kapasitesi farklı olduğundan, sunulan çalışma önerileri her müzisyen için birebir uygulanamayabilir. Bu nedenle, öneriler eserin yorumu ve icrası konusunda genel bir bakış açısı sağlamak amacıyla sunulmuştur.

YÖNTEM

Bu çalışmada, literatür taraması, performans incelemesi, doküman analizi gibi nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Nitel araştırma gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ele alındığı bir süreçtir. (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 45). Müzik alanında yapılan nitel çalışmalarda içerik analizi, araştırmacıların müzikle ilgili metinler ve sözlü veriler de dahil olmak üzere çeşitli nitel materyal biçimlerini sistematik olarak incelemelerine ve yorumlamalarına olanak tanımaktadır (Holmes ve Holmes, 2013: 73). Bu çalışmada da eserin bölümleri elde edilen kaynaklar ve sözlü veriler taranarak ayrıntılı olarak incelenmiş, melodik ve armonik gelişimi çözümlemeye tabi tutulmuştur. Ayrıca, performans pratiği açısından eserle ilgili teknik ve yorumlayıcı zorluklar ele alınarak, icracılara yönelik çalışma önerileri sunulmuştur. İncelemelerde, trombonun özellikle ses genişliği, artikülasyon teknikleri, dinamik kontrol ve nefes kullanımı ile ilgili detaylı öneriler getirilerek sanatçıların eseri en iyi şekilde yorumlayabilmesi hedeflenmiştir. Trombon ve piyano arasındaki etkileşimin müzikal anlatıya katkısı analiz edilerek, eserin farklı performans versiyonları arasında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmıştır.

BULGULAR

Besteci Stjepan Šulek

Stjepan Šulek (1914-1986), Hırvatistan ve dünya müzik sahnesine yaptığı önemli katkılarla tanınan, önde gelen bir Hırvat besteci ve orkestra şefidir. Eserleri orkestra, oda ve vokal müziği de dahil olmak üzere çeşitli türleri kapsamakta ve geleneksel Hırvat unsurları ile 20. yy müziği tarzlarının bir karışımını yansıtmaktadır. Müzik eğitimine Zagreb Müzik Akademisi'nde başlayan Šulek, burada Blagoje ve Bersa gibi önemli isimlerle kompozisyon çalışmış ve daha sonra Viyana'da ileri düzey müzik eğitimi almıştır. Šulek'in farklı eğitim geçmişi, halk motiflerini ve

20. yy müzik teknikleri sıklıkla bir araya getiren yenilikçi kompozisyon yaklaşımının temelini oluşturmuştur (Kos, 2016: 150).

Šulek, kariyeri boyunca senfoniler, konçertolar ve oda müziği de dahil olmak üzere çok sayıda önemli eser bestelemiştir. Özellikle 1954 yılında bestelediği 1. senfonisi geleneksel formları modern armonik dille birleştirme becerisini göstermesi açısından dikkate değerdir. Ayrıca, Keman Konçertosu ve Viyolonsel Konçertosu gibi çeşitli enstrümanlar için yazdığı konçertolar, orkestrasyon ve tematik gelişim konusundaki becerisini vurgulamaktadır (Kovačević, 1986: 642). Šulek sekiz senfoni, iki opera, on konçerto, orkestra için dört klasik konçerto, bir vokal müzik koleksiyonu ve çok sayıda sonat bestelemiştir. Šulek kendi ülkesinde büyük bir besteci olarak tanınsa da eserleri ülkesi dışında sınırlı ölçüde seslendirilmektedir. Kendisi aynı zamanda Zagreb Radyo Oda Orkestrası'nın da kurucusudur.

Šulek Hırvat müziğinin bir savunucusu olmuştur ve sıklıkla Hırvat folklorunun unsurlarını bestelerine dahil ederek Hırvat klasik müziğinin ulusal kimliğine katkıda bulunmuştur (Supičić, 1969: 102). Bestecilik tarzı Barok hareketlilik, çok seslilik, klasik müzik formları ve romantik ifadenin bir karışımı olarak neo-klasik şeklinde tanımlanabilir (Glavurdić, 2021: 8).

Bestecilik çalışmalarının yanı sıra etkili bir eğitimci ve orkestra şefi olan Šulek, Zagreb Müzik Akademisi'nde profesör olarak görev yapmış, birçok genç besteci ve müzisyene rehberlik ederek Hırvatistan'da yeni bir yetenek kuşağının yetişmesini sağlamıştır. Çeşitli orkestralarda şef olarak üstlendiği rol hem Hırvat hem de uluslararası eserleri desteklediği için müzik dünyasındaki etkisini daha da pekiştirmiştir (Kovačević 1986: 644).

Šulek'in mirası Hırvat müzik camiasında yankılanmaya devam etmekte, besteleri sıklıkla icra edilmekte ve bu da onun Hırvat klasik müziğinin evrimi üzerindeki kalıcı etkisini yansıtmaktadır. Özetle, Stjepan Šulek'in biyografisi yenilikçi besteleri, eğitime adanmışlığı ve Hırvat müziğini tanıtmaya olan bağlılığı ile karakterize edilebilir. Eserleri Hırvatistan'daki klasik müzik repertuarının önemli bir parçası olmaya devam etmekte ve bölgenin zengin kültürel mirasını gözler önüne sermektedir (Supičić, 1969: 109).

Vox Gabrieli Sonat

Stjepan Šulek'in 1973 yılında bestelediği "Vox Gabrieli Trombon ve Piyano için Sonat", trombon repertuarına, özellikle de üflemeli çalgılar için önemli bir katkı sağlamıştır. Bu eser, klasik müzikte solo repertuvar açısından genellikle diğer enstrümanların gölgesinde kalan trombonun yenilikçi

kullanımı ile karakterize edilir. “Trombon için Sonat (Vox Gabrieli)” başlıklı eser besteci Stjepan Šulek tarafından 1973 yılında Uluslararası Trombon Derneği'nin isteği üzerine yazılmıştır (Sudduth, 2006: 5). Notadan da anlaşılacağı üzere, eser trombonist ve Florida Eyalet Üniversitesi profesörü William F. Kramer'e ithaf edilmiştir. Haines'e (2014) göre, Vox Gabrieli Sonatı, trombonistler arasında standart repertuarın bir mücevheri olarak büyük beğeni toplamış, 1973 yılında Uluslararası Trombon Derneği tarafından sipariş edildikten sonra büyük bir popülerlik kazanmıştır (s.6). Fonseca'ya (2008) göre, Vox Gabrieli Sonatı, lisans, lisansüstü programları ve profesyonel yarışmalar dahil olmak üzere dünya çapında tenor trombonistler için en çok istenen ikinci eserdir (s.228).

Stjepan Šulek’in Trombon ve Piyano için Sonat'ı yirminci yüzyılda sanatçıları sonatın kökenlerine geri götüren neo-klasik bir eserdir. Çok bölümlü bir eser haline gelmeden önce erken dönem Barok sonatları gibi içinde açıkça tanımlanmış bölümleri olan tek bölümlü bir eserdir (Sudduth, 2006: 12). Bu bölümler: *Allegro*, *Adagio* ve *Allegro*’ dur. Her bölüm trombonun yeteneklerinin farklı yönlerini ve trombon ile piyano arasındaki etkileşimi sergiler (Palmer, 2006: 40). İlk bölüm olarak değerlendirebileceğimiz *Allegro*, enerjik ve canlı karakteriyle dikkat çeker. Trombon ve piyano arasında, trombonun hem lirik hem de ritmik olarak ilgi çekici melodik çizgilerle sık sık liderliği ele aldığı diyaloglar içermektedir. Bu bölüm, Šulek'in canlı bir müzikal sohbet yaratma yeteneğini örneklemekte, piyano armonik destek ve kontrpuan sağlarken trombonun ses genişliğini ve ifade gücünü keşfetmesine izin vermektedir. Bu bölümdeki *senkop* ve çeşitli dinamiklerin kullanımı heyecanı artırır, dolayısıyla hem icracılar hem de dinleyiciler için ilgi çekici olmasını sağlar. Buna karşılık, ikinci bölüm olan *Adagio*, daha içe dönük ve lirik bir nitelik sunar. Bu bölüm trombonun sıcak, şarkı söyleyen tonunu sergilemesine olanak tanır ve ilk bölümle keskin bir duygusal kontrast sağlar. Piyano, trombonun melodilerini zengin armonilerle tamamlayarak eserin duygusal derinliğini artıran gür bir ses ortamı yaratır. Bu bölüm, icracıların ince ifadeler ve dinamik kontrastlar aracılığıyla çok çeşitli duyguları aktarmasına olanak tanıyan ifade potansiyeli yüksek bir bölüm olarak vurgulanmaktadır. Son bölüm olan *Allegro*, ilk bölümün coşkulu karakterine geri dönerek sonatı heyecan ve teknik parlaklık hissiyle sonlandırır. Bu bölüm, hızlı temposu ve karmaşık pasajlarıyla karakterize edilmekte ve icracıları teknik hünerlerini göstermeye zorlamaktadır. Trombon ve piyano arasındaki etkileşim bir kez daha öne plana çıkar ve her iki enstrüman da canlı bir müzikal fikir alışverişinde bulunur (Palmer, 2006: 41).

Sudduth'a (2006) göre, özellikle bu eserin yaratılmasında besteciyi çevreleyen ilham kaynaklarına dair daha derinlemesine bir anlayışa ulaşmak mümkündür;

> "Vox ses anlamına gelir ve Gabrieli'nin de (Cebrail) Hıristiyan İncil'inde Kıyamet Günü'nü bildiren boruyu üfleyen meleğe atıfta bulunuyor olması mümkündür. İncil'in Luther'ci Çevirisi'nde Cebrail Kıyamet Günü'nü duyurmak için bir boru üfler. Rönesans dönemindeki kökeninden bu yana trombon kutsal bir enstrüman olarak yerini almıştır ve bu eserde de trombon tam olarak bu bağlamda kullanılmıştır" (s. 4).

Šulek'in sonatı her ne kadar tek bölüm olarak yazılmış olsa da kendi içinde 8 bölüme ayrılmaktadır. İlk bölümde, piyanonun sekizlik nota hissine karşı trombonun üçlü hissi önemli ölçüde kullanılır. İkinci bölüm daha güçlü bir şekilde sona eren hafif, eğlenceli bir bölümdür. Üçüncü bölüm *dolce espressivo* olarak belirtilmiştir ve liriktir. Biçimsel işaret olarak *marcato*'nun kullanıldığı dördüncü bölüm trombonun daha güçlü bir tarafını öne çıkarmaktadır. Bir sonraki bölüm şarkı niteliğinde *cantabile*'dir ve piyano doğrudan bir sonraki hızlı bölüme geçiş yapmaktadır. Bir sonraki yavaş bölüm üçüncü bölümün tekrarıdır ancak bir tam dörtlük daha yüksek bir tondan yazılmıştır. Son hızlı bölüm İtalyanca "umutsuzca" anlamına gelen *disperatamente* olarak belirtilmiştir ve kıyamet gününü temsil etmektedir. Son bölüm, ilk bölümdeki tematik malzemeyi bazı varyasyonlarla tekrar yorumlayarak eseri cennetin kapılarının açılışını temsil eden güçlü ve canlandırıcı bir sona ulaştırır (Sudduth, 2006: 4).

Šulek'in eserleri 20. yüzyıla ait olsa da Vox Gabrieli Trombon Sonatı'nın farklı dönemlerden unsurları bir araya getiren neo-klasik bir eser olarak tanımlanabilir (Haines, 2014: 5). Besteci, Barok müzik tarzından büyük ölçüde etkilenmiş ve eserlerinde melodik unsurları vurgulamıştır. Bu özellik, piyanodaki yoğun armonik dokuların üzerinde yükselen melodilerle Sonat'ta da devam eder. Šulek'in eserlerinde, müziğinin son derece etkileyici doğasının da gösterdiği gibi, Romantik Dönemin birçok unsuru da bulunabilir.

> "Bu eserde Šulek, trombonun dışavurumcu doğasını enstrümanın dinamik ve melodik uçları aracılığıyla göstererek her iki icracı için de zorlu ve tatmin edici bir eser yaratıyor. Vox Gabrieli, İncil'deki melek Cebrail'e atıfta bulunarak "Cebrail'in sesi" olarak tercüme edilir. Eski Ahit'te Cebrail, Daniel'in vizyonlarını açıklamak için Daniel peygambere görünür. Daha sonra, Bakire Meryem'e Hıristiyan inancının önemli figürleri olan İsa Mesih ve Vaftizci Yahya'nın doğacağı haberini veren de Cebrail olmuştur. Šulek bu eser için bir program bağlamı sunmuyor, ancak ben bu sonatın Cebrail'in Tanrı'dan bir mesaj iletme hikayesini anlattığına inanıyorum. Eserdeki çeşitli üsluplar, Cebrail'in yeryüzünde mesajlarını iletme biçimlerini tanımlar; sert, otoriter ifadelerden anlayış ve teselli dolu yumuşak sözlere kadar uzanır. Bunlar, dinleyicilerin melekten Tanrı'nın sözünü alma yollarıdır ve Šulek, dinleyicilere gerçekten hitap edecek bir eser üretmek için bu retoriği yakalamıştır" (Haines, 2014: 5).

Sonat bir bütün olarak Šulek'in geleneksel formları çağdaş tekniklerle harmanlama becerisini yansıtmakta, trombon ve piyano repertuarına önemli bir katkı sağlamaktadır. Šulek'in "Trombon ve Piyano için Sonat"ı sadece müzikal nitelikleriyle değil, aynı zamanda trombon repertuarının

genişletilmesindeki rolüyle de dikkat çekmiştir. Tarihsel süreçte trombon, oda müziği repertuvarında yaylı çalgılar kadar temsil edilmemiş bir enstrüman olduğu söylenebilir. Ancak Šulek'in sonatı gibi eserler, enstrümanın klasik müzik literatüründeki yerini sağlamlaştırmada ve algısını yükseltmede önemli bir rol oynamaktadır. Sonat, trombonun çok yönlülüğünü ve ifade kabiliyetini sergileyerek resitallerde, yarışmalarda sıklıkla icra edilmektedir.

Aynı zamanda Stjepan Šulek'in "Trombon ve Piyano için Sonat"ı bestecinin oda müziğine yenilikçi yaklaşımını örnekleyen önemli bir eserdir. Eser, zengin müzikal fikirler sunarak icracıların piyano ile dinamik bir diyaloğa girerek trombonun tüm yeteneklerini keşfetmelerini sağlamaktadır. Sonat sadece trombon repertuarına katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda Šulek'in Hırvatistan ve ötesinde çağdaş klasik müziğin gelişimi üzerindeki daha geniş etkisini de yansıtır (Palmer, 2006: 41). Sonat, Ralph Sauer, Joseph Alessi, Christian Lindberg ve Alain Trudel gibi ünlü tromboncular tarafından seslendirilmiş ve kaydedilmiştir. Her yorumlama sürecinde olduğu gibi ister provalarda ister konserlerde olsun, seslendirilen eserdeki çeşitli konular için her zaman yeni fikirler ortaya çıkabilir. Yorumcu, bir müzik metnini okurken stil, artikülasyon, dinamikler, cümleleme, tempo gibi konuların yanı sıra enstrümanının teknik konularıyla ilgili sayısız karar vermek zorundadır. Bu kararlar yoğun bir araştırma gerektirir ve bunun sonucunda yorum ortaya çıkar (Lopes, 2012: 1580). Büyük yapısal kavramlar açısından değil ama her performansta biraz değişen küçük ayrıntılar olabilir. İcracı her zaman günlük dönüşümler yaşar ve bu da yorumlama sanatının daha da canlı olmasına katkıda bulunur. Bu; bir anın portresidir, tüm özellikleri ve ayrıntılarıyla, asla tekrarlanmayacaktır (Fagerlande, 2010: 96). Dolayısıyla bu eserde de yorumlama esnasında küçük ayrıntılarda değişkenlikler mümkün olacaktır. Ancak temelde eseri doğru anlamak ve detayları doğru yorumlamak ifade açıcından icracıya kolaylık sağlayacaktır. Verilen çalışma önerileri bu doğrultuda değerlendirilebilir.

Bölümlerin İncelemesi ve Çalışma Önerileri

Bu çalışmada sonat sekiz bölüm üzerinden ele alınacaktır. İlk bölüm notada *Andante Moderato* (c. 60) ibaresinin bulunduğu eserin başlangıcı ile "A" harfinden önceki ölçünün ikinci vuruşunun sonu arasındadır. İki numaralı bölüm, *Tempo I* (c. 60) göstergesi ile "A" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunda başlar ve "B" harfinden önceki ölçünün ikinci vuruşunda sona erer. Üç numaralı bölüm "B" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında başlar ve "F" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunda biter. Dört numaralı bölüm, "F" harfinden önce gelen ölçünün

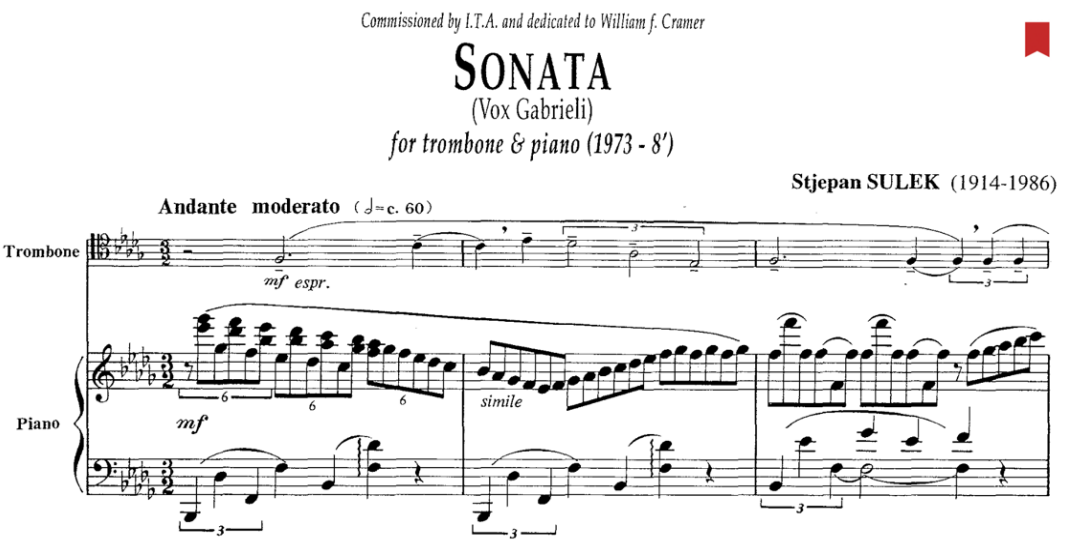
ikinci vuruşunun son yarım notasında başlar ve "F" harfinin dördüncü ölçüsünün ilk yarısının sonunda biter. Beş numaralı bölüm, "F" harfinin dördüncü ölçüsünün ikinci yarısında başlar ve "H" harfinden önceki ölçünün ikinci yarısına kadar devam eder. Altı numaralı bölüm "H" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında başlar ve "K" harfinden önceki ölçüde sona erer. Yedinci bölüm "K" harfinin birinci vuruşunun ikinci yarısında başlar ve "M" harfinden önceki ölçüde sona erer. Son olarak, sekiz numaralı bölüm "M" harfinin ikinci yarısında *Tempo I ma un poco sostenuto* göstergesiyle başlar ve parçanın son ölçüsünde sona erer (Sudduth, 2006: 13). Aşağıda verilen tabloda, ele alınan bölümlerin eser üzerindeki ölçü numara aralıkları gösterilmiştir.

Bölümler	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Ölçü numaraları	1-20	20-46	46-102	102-106	106-143	143-183	183-211	212-226

Tablo 1. Bölümlerin ölçü numara aralıkları.

Birinci Bölüm

İlk bölüm giriş niteliğindedir ve eser boyunca baskın olan müzikal motifi gösterir. Bu bölüm notada *Andante Moderato* (c. 60) ibaresinin bulunduğu eserin başlangıcı ile "A" harfinden önceki ölçünün ikinci vuruşunun sonu arasındadır.



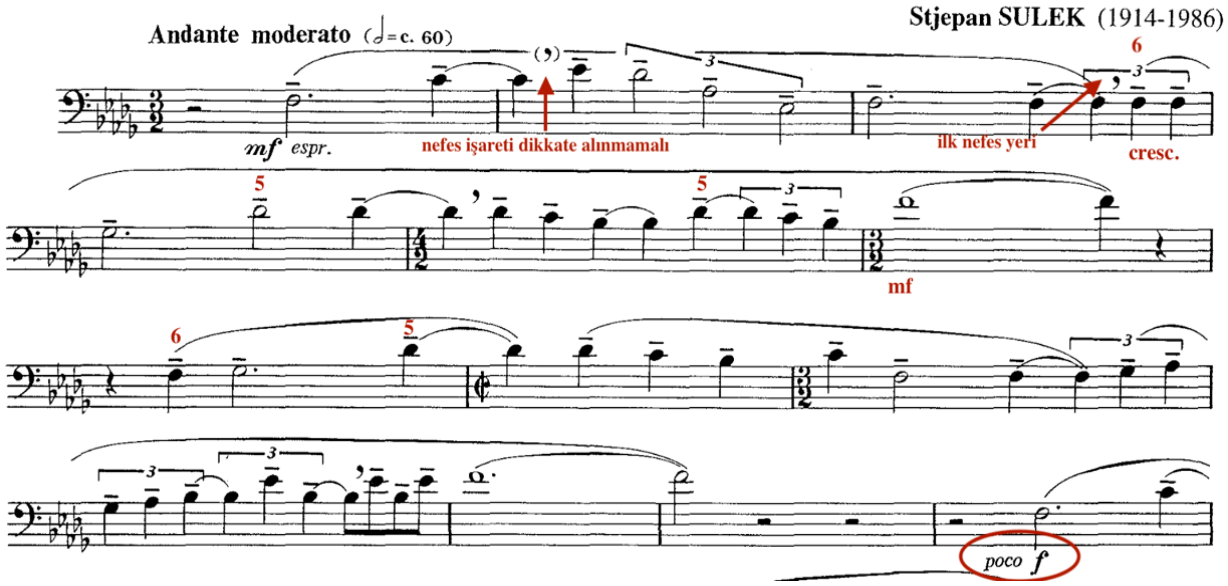
Nota 1. Kaynak: [The Brass Press Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuarmarens/İsviçre, 1975].

Müziğin büyük çoğunluğunda trombon partisinde üçlü çeyrek notaların ve piyanonun sağ elinde sekizlik notaların ve altılamaların yer aldığı ritmik unsurlar içerir. Partisyonda piyanonun hızlı, polifonik hareketlere sahip olduğu görülürken bu *poliritmik* pasajlarla piyanonun kıyamet gününe atıfla kaotik bir anı canlandırmaya çalıştığı düşünülebilir. Trombonda ise piyanoyla tezat oluşturan, ancak daha sakin ama heybetli bir duyguyu çağrıştıran ritimler vardır. *Poliritmik* müzik, iki veya daha fazla zıt ritmik desenin eşzamanlı kombinasyonunu ifade eder ve müzikal dokuyu zenginleştiren karmaşık ritimlerin iç içe geçmesini oluşturur. Bu tür ritimler, farklı ritmik hislerine ve ifadelerine katkıda bulunan çeşitli kültürel müzik geleneklerinde yaygındır (Vathagavorakul, Gonjo ve Homma, 2020: 192). Özünde, bir *poliritm* aynı anda iki farklı ritmik desen çalındığında meydana gelir ve bir desen genellikle diğerinden daha küçük birimlere bölünür. Bu pasajda da piyanonun aynı zaman diliminde çaldığı altılamalarına karşın, trombonun ikilik nota değerinde üçlemeleri çaldığı 3/2'lik ritim hakimdir. Dinleyicinin algısı sürekli olarak iki ritmik akış arasında değiştiği için bu ilişki gerginlik yaratır (Cornelis, Six, Holzapfer ve Leman, 2013: 139-142). Bu durum bestecinin kıyamet günü ile ilgili gerginliği ve karamsarlığı eserin başından itibaren yansıtmak istediğini düşündürmektedir. Piyanonun hızlı hareketine karşın trombonun lirik karakterini ve ritmik uyumsuzluğu korunması gerekmektedir ve bölüm boyunca hâkim olmalıdır.

Artikülasyon açısından, notalar uzun ve bağlı olmalı, bunu yaparken de kaosun üzerindeki ciddi atmosfer kaybedilmemelidir. Cümleleri oluştururken, ikinci ölçüde yazılmış olan isteğe bağlı nefes kullanılmamalıdır, aksi taktirde cümle bölünecektir. Sadece üçüncü ölçüde nefes alınmalı böylece ilk cümle sonuçlandırılmalıdır. Trombon ikinci cümlenin başından itibaren yavaş yavaş *crescendo* yapmalı ve altıncı ölçüde neredeyse forte nüansa ulaşmalıdır. Onuncu ölçüde yer alan nefes işareti dikkate alınmamalı, cümle *crescendo* ile birlikte doruğa çıkarılmalıdır. On üçüncü ölçü ile birlikte gelen baştaki tema bu kez daha forte nüansta çalınmalı ve cümle sonu *decrescendo* ile sakinlikle sona erdirilmelidir.

Bu bölümde kullanılabilecek alternatif pozisyonlardan söz etmek gerekirse üçüncü ölçüde yer alan nefes işaretinden sonra fa notasını 6. pozisyondan almak bir sonraki ölçüde gelecek olan sol bemol notasına daha hızlı ulaşmak açısından kolaylık sağlayabilir. Benzer şekilde dördüncü ve beşinci ölçülerdeki re bemol notası beşinci pozisyondan, yani sol bemol ile aynı pozisyondan alınması halinde, trombonda doğal *legato'*yu yakalamak adına olumlu bir etki yaratacaktır. Son olarak yedinci ölçüde sol bemol notasına geçişi kolaylaştırmak için fa notası altıncı pozisyonda çalınmalı sonra re bemol notası tekrar beşinci pozisyondan alınmalı, tüm bunlar yapılırken doğal bir *legato*

hedeflenmelidir (Alternatif olarak önerilen pozisyon numaraları nota üzerinde kırmızı ile gösterilmiştir).



Nota 2. Kaynak: [The Brass Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuarmarens/İsviçre, 1975].

İkinci Bölüm

İki numaralı bölüm "A" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunda *Tempo I* (c. 60) göstergesiyle başlar ve "B" harfinden önceki ölçünün ikinci vuruşunun ikinci çeyrek notasında biter. İkinci bölüm, hafif dinamikler ve artikülasyon ile söylemsel bir karaktere sahiptir. 23. ölçüye kadar sekizlik notaların *staccato* ve dörtlük notaların *tenuto* kullanımı bu bölümün bir öncekinden daha çevik ve coşkulu duyulmasını sağlamaktadır. *Staccato* ve *tenuto*, müzikal artikülasyonda notaların süreleri ve yoğunluğu açısından nasıl çalınacağını tanımlayan iki temel kavramdır. "Ayrılmış" anlamına gelen İtalyanca kelimeden türetilen *staccato*, her notanın keskin ve belirgin bir şekilde çalınması gerektiğini gösterir (Stambaugh ve Bryan, 2021: 42). Öte yandan, *tenuto* İtalyanca'da "tutulmuş" anlamına gelir ve notanın tam değeri veya biraz daha uzun süre sürdürülmesi gerektiğini gösterir (Palmer, 1989: 338). *Tenuto*'nun uygulaması genellikle duygusal derinliği uyandırır ve sanatçıyı daha istikrarlı bir tonu korurken dinamikleri ince bir şekilde manipüle etmeye teşvik eder. Bu bölümde trombonun tınısının mümkün olduğunca hafif duyulması gerektiği unutmamalıdır. 29. ölçüden itibaren melodi piyano tarafından çalınır ve trombondan sekizlik

notalar halinde karşılıklar gelir. İlk bölümdeki uzun, birbirine bağlı notaların aksine bu bölümün notaları kısa ve ayrıktır.

Nota 3. Kaynak: [The Brass Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuarmarens/İsviçre, 1975].

Bölüm nüans olarak *mp* (*mezzo piano*) başlamakta ve 29. ölçüye kadar yavaş yavaş yükselmektedir. 29. ölçüde piyanoda gelen melodiye eşlik konumunda olan trombonun nüansı tekrar *mp* olmalı ve 32. ölçüye kadar bu şekilde devam etmelidir. 33. ölçüden itibaren bir *crescendo* ile birlikte değişim gösteren müzikal karaktere eşlik edilmelidir. Trombon partisinde daha büyük bir hareket olduğu için piyano partisinden daha ön planda yer alması gerekmektedir. Bunu yapabilmek için hem nüansa hem de *tenuto* artikülasyonlara odaklanmak gerekmektedir.

Alternatif pozisyonların kullanımı da çalmayı kolaylaştıracağı için kullanmak yararlı olacaktır. 23. ölçüdeki ikinci si bemol beşinci pozisyonda çalındığında bir sonraki nota olan sol bemolü çalmak kolaylaşır, böylece her iki ses aynı pozisyonda çalabilir. 25. ölçüde yer alan tüm fa notaları altıncı pozisyonda çalınmalıdır, bu da fa natürelden sol bemole geçişi kolaylaştırır. 31. ölçüdeki tüm notaların beşinci pozisyonda çalınması, el ve dilin birlikte hareket edebilmesini kolaylaştırmaktadır. Sonatın ikinci bölümü temel olarak birinci bölümle tezat oluşturmalı ağırlıklı olarak kısa ve hafif artikülasyon kullanılmalı ve içsel bir karakter değişikliği ile karakterize edilmelidir.

Üçüncü Bölüm

Üç numaralı bölüm "B" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında başlar ve "F" harfinden önceki ölçünün ikinci vuruşunun üçüncü sekizlik notasında biter. Bu bölümde bestecinin

istediği tüm müzikal ifadeler takip edilmeli ve uygulanmalıdır. *Dolce espressivo* karakteri özellikle dikkate alınmalı bununla birlikte, *crescendo* ve *decrescendo*, cümle bağları, artikülasyon ve *rallentando* gibi son derece önemli olan başka işaretler de doğru bir şekilde uygulanmalıdır. Bu noktada bestecinin sonatın başlığında belirttiği "Vox Gabrieli" yani Cebrail'in sesinin trombon tarafından taklit ettiği de unutulmamalıdır. Bölüm şarkı söyler gibi çalınmalı, bu çalım şeklini geliştirebilmek için solfej ile okuma çalışmaları yapılmalıdır.

Bu bölümde aktarılmak istenen müzik dışı imge, hayatta acı çekmiş ve mücadele etmiş olanların şu anda dinleniyor olmalarıdır ve üçüncü bölümde bu iki duyguyu aktarmak önem taşımaktadır. Bu nedenle müzikteki cümleleri iyi anlamak, cümleler arasında bağ kurmak ve nüanslara hassasiyetle uyulması gerekmektedir.

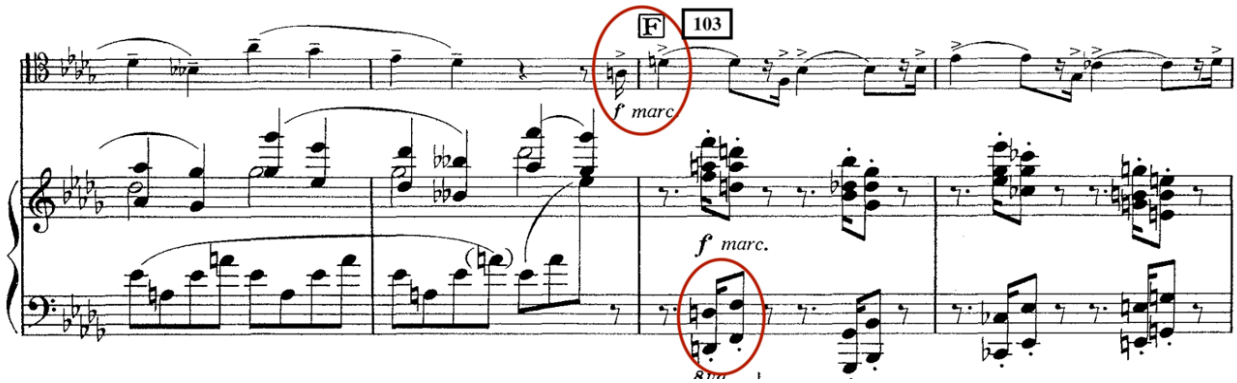
Üçüncü bölüm 4/4'lük zamanda başlarken daha sonra 3/4, 2/2, 3/2'lik gibi zaman değişiklikleri karşımıza çıkmaktadır. Müzikal mantık zaman işaretinden bağımsız olarak her zaman aynı kalmalıdır. Yani ölçüleri sayarken ölçü numaralarındaki değişikliklerden bağımsız olarak aynı şekilde saymaya devam edilebilir. En ciddi değişiklik 68. ve 69. ölçüler arasında yer alan 2/2'lik ve 3/4'lük ölçüler arasındadır, ancak değişiklik basit bir şekilde uygulanabilir; 3/4'lük ölçünün zamanı 2/2'lik ölçünün iki katı değerindedir. Aynı zamanda bu değişikliğin yer aldığı ölçülerde, birkaç *crescendo* ve *decrescendo* nüans işareti yer almaktadır. Ölçüleri doğru ve zamanında çalabilmek için *crescendo* ve *decrescendo* nüanslarının çok abartılmadan ve tam yerinde yapılıp bitirilmesi gerekmektedir, nüansın abartılması ölçüdeki vuruşların kaymasına sebep olabilir.

77-78 ve 83-84. ölçülerdeki do ve fa notalarının birinci pozisyondan çalınması kolaylık sağlayacak böylece bir notadan diğerine geçiş daha kolay ve risksiz olacaktır. 87. ölçüden itibaren yer alan bölümün bir geçiş köprüsü olarak kullanıldığı düşünülebilir; burada sonraki bölümde yer alan *marcato* pasaja müzikal karakter olarak bir hazırlık yapılması gerekmektedir. 97. ölçüde trombonda başlayan melodi cümlenin ilk bölümünde *dolce* karakteristiğini sergiler burada pozisyon geçişlerindeki kol hızına dikkat edilmesi ve kulis pozisyonların net bir şekilde vurgulanması gerekmektedir.

Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölüm "F" harfinden önceki ölçünün ikinci vuruşunun son çeyreğinde başlayarak ve "F" harfinin dördüncü ölçüsünün ilk yarısında bitmektedir. Bu bölüm *marcato* olarak yazılmıştır.

Trombonun bu bölümde heybetli bir karakter sergileyerek güç ve egemenlik hissi yaratması beklenmektedir.



Nota 4. Kaynak: [The Brass Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuarmarens/İsviçre, 1975].

Trombon ve piyano 103 ve 106 numaralı ölçülerde birbirini tamamlayan bir tema çalarlar, trombonun yarım bıraktığı cümleyi piyanonun teslim aldığı tema, birbiri ardına üç ölçü devam eder. Buradaki pasajı ve piyano ile senkronize çalımı kolaylaştırmak için zamanı alt bölümlere ayırmak yararlı olabilir. Ölçüdeki vuruş sayısını 2/2 yerine 4/4 düşünmek gerekmektedir. Bu sayede zamanlama daha tutarlı ve doğru olacaktır.

Bu bölümde *marcato* ile birlikte *forte* nüansının istenmesi dikkat çekicidir. Müzikal olarak aktarılmak istenen sert ve vurgulu etki, artikülasyon ile birlikte güçlendirilerek dinleyiciye yansıtılmalıdır. Trombonun güçlü ve heybetli ton kapasitesi ön plana çıkarılmalıdır.

Trombonun hareketlerinin arttığı 105. ölçü sonrası 106. ölçüde gelen *marcato* notaların, beşinci bölüme hazırlık ve bağlayıcı bir köprü niteliğinde yazılmış olduğunu söyleyebilir.

Beşinci Bölüm

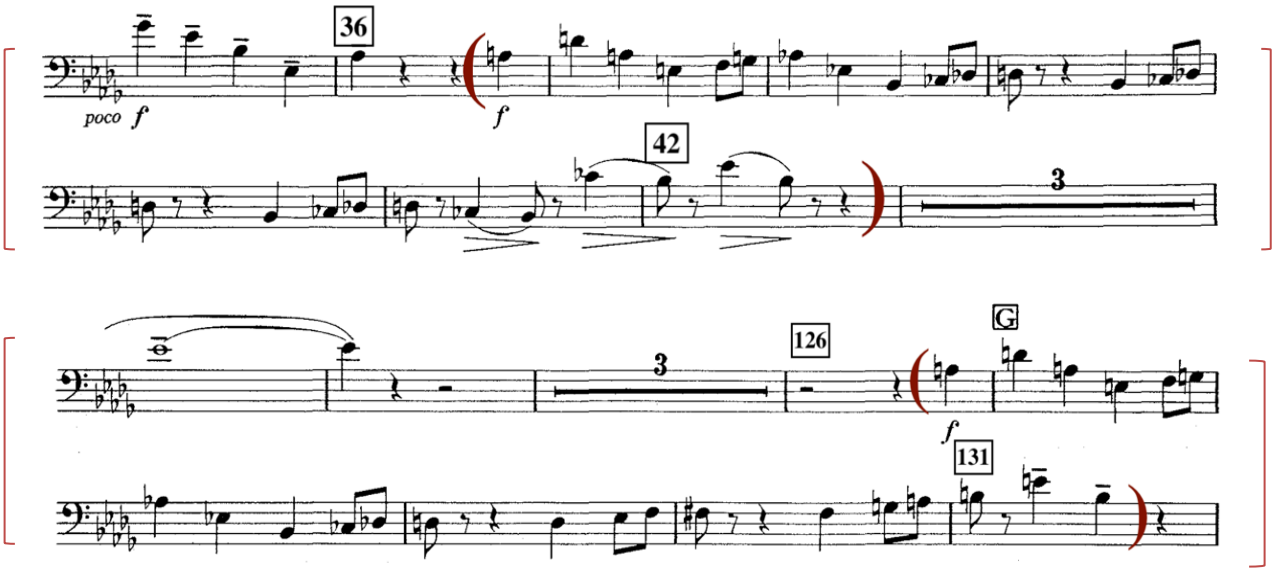
Beşinci bölüm "F" harfinin dördüncü ölçüsünün ikinci vuruşunda başlar ve "H" harfinden bir ölçü önceye kadar devam eder.

Bu bölüm trombon partisinde *cantabile*, piyano partisinde ise *dolce* olarak belirtilmiştir. Trombon lirik bir şarkıcıyı taklit eden bir melodiye sahiptir ve piyano, bölümün sonunda daha hızlı olan bir sonraki bölüme cümleyi yönlendirir.

107. ölçüden itibaren gelen geniş üçlemeler dikkati çekmektedir. Burada yaratılmak istenen *cantabile* etkisinin yanında ciddi ve kararlı bir ifade de yer almaktadır. Tempo konusunda genişlemeye müsait bir pasaj olduğu için zamanlama iyi ayarlanmalıdır. Geniş üçlemeler ve bağlar dikkate alınmalı, alternatif pozisyonlar ile gecikme ihtimali azaltılmalıdır. 107. ölçüde yer alan si

bemol notasının beşinci pozisyondan alınması dördüncü pozisyonda yer alan do bemol notasına zamanında ulaşmak için doğru bir tercih olabilir. Ayrıca *legato* vurgusunu yerine getirebilmek için de pozisyonları mümkün olduğunca yakın seçeneklerle değiştirmek doğru olacaktır. 114. ölçüde tempoyu yavaşlatmamak ve müzik cümlesini bölmemek için nefes işaretine uyulmalı ancak mümkün olduğunca hızlı nefes alınmalıdır. 114. ölçüde *decrescendo* yapılarak 115. ölçüye hazırlık ve 115. ölçü ile birlikte *crescendo* yapılması müzikal olarak daha büyük bir etki yaratabilmektedir. İcracı 122. ölçüye kadar olan pasajda hava desteği ile trombon tonunu mümkün olduğunca dolu tutmalıdır.

126. ölçüden itibaren *forte* nüansta bir önceki müzik cümlesine zıt bir karakter istenmektedir. Kararlı bir olay örgüsü oluşturarak daha hareketli bir müzik cümlesine doğru bir geçiş oluşturulmuştur. 126. ve 131. ölçüler arasında yer alan pasaj, ikinci bölümün sonundaki (36. ve 42. ölçüler) müzik cümlesi ile benzeşmektedir.



Nota 5. Kaynak: [The Brass Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuarmarens/İsciçre, 1975].

144. ölçüye kadar *tenuto* ve *staccato* artikülasyonlar dikkat çekmektedir. 137. ölçü ile birlikte tüm notaların üzerinde *staccato* işareti yer almaktadır. Bu pasajın doğru zamanlama ile çalınabilmesi önem taşımaktadır. Kulis ve artikülasyonun senkronize olması gerekmektedir. Pasaj ilk olarak yalnızca kulis ile çalışılabilir. Bu pasajda istenilen tempo hassas bir kulis kontrolü gerektirmektedir. Kulis adeta kayar gibi ancak doğru zamanlama ile hareket ettirilmeli, kulis pozisyonu netleştirildiğinde çalma eylemine geçilmelidir.

Altıncı Bölüm

Altı numaralı bölüm, "H" harfinden önceki ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında başlar ve "K" harfinden önceki ölçüde sona erer. Altıncı bölüm müzikal ve teknik olarak üçüncü bölüm ile ilişkilidir. Bu ilişkiyi şu şekilde açıklayabiliriz; bu bölümde "J" harfine kadar olan kısım üçüncü bölümün tam dörtlü üstten transpoze edilerek yazılmış hali, "J" harfinden bu bölümün sonuna kadar olan kısım ise üçüncü bölümdeki ilişkili pasajın tam beşli aşağıdan transpoze edilerek yazılmış halidir. Müzikal olarak da aynı ilişki hakimdir. Üçüncü bölüme hakim olan nüanslar, tempo ve istenilen *dolce espressivo* karakteri aynı şekilde altıncı bölüm içinde hakimiyetini korumaktadır.

Pasaj *mezzo piano* nüansla başlamaktadır, ifadeyi ve cümleleri aktarabilmek için cümlelerdeki bağlara özellikle dikkat edilmeli ve istikrarlı bir şekilde uyulmalıdır. Nüansın beraberinde istenen *dolce* ifadesi bize *mp* yoğunluğunda ifade dolu bir ton ile çalınması gerektiğini göstermektedir. Bağların içindeki *tenuto* işareti ise cümlelerin daha geniş çalınması gerektiğini belirtmek için kullanılmıştır. Bunun nedeni müzikteki gerilimin artırılma isteğidir ancak bunu tempo dışına çıkmadan uygulamak gerekmektedir. Bu kısımda piyanoda yer alan akorlar trombonun doğru zamanda çalmasına yardımcı olmaktadır. Piyano partisini dikkatle dinlemek tempo dışına çıkmadan çalabilmeyi sağlayacaktır.

"J" harfi ile birlikte başlayan *crescendo* ve *decrescendo* nüanslar dikkat çekmektedir. Buradaki yoğun ve sık nüans kullanımı cümleyi "K" harfinden önce gelen *piano* nüansa taşımaktadır. 172. ve 183. Ölçüler arasındaki tema kasvetli ve karanlık bir his yaratmaktadır. Bu belirsizlik hissi bir sonraki bölüme hazırlık olarak yazılmıştır. Karanlık ve kasvetli bir tarafı olan yedinci bölümün karakterine bir alan açılarak altıncı bölüm sonlandırılmaktadır. Özellikle piyanonun pasajları bu karakteri destekler niteliktedir.

Yedinci Bölüm

Yedi numaralı bölüm "K" harfiyle başlar ve "M" harfinden önce gelen ölçüde sona erer. Šulek *disperatamente* ifadesi ile yeni bölümün bir umutsuzluk anı olduğuna işaret etmekte ve kıyamet gününe atıfta bulunmaktadır.

Nüans "K" harfi ile birlikte *forte* olarak belirtilmiştir. Umutsuzluk ve kaos hissini güçlendirmek ve bu karakteri aktarabilmek için forte nüansın yanı sıra *crescendo* ve *decrescendo*'larla desteklenen temada yazılmış olan tüm müzikal öğeleri istikrarlı bir şekilde uygulamak gerekmektedir. Böylece bestecinin yaratmak istediği kıyamet günü ve kaos etkisi aktarılabilir. Piyanodaki kısa ve on altılık

notaları ile birlikte, trombondaki kromatik hareketler de bu etkiyi destekleyerek müziği daha gergin bir yere taşımaktadır.

Nota 6. Kaynak: [The Brass Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuaemarens/İsviçre, 1975].

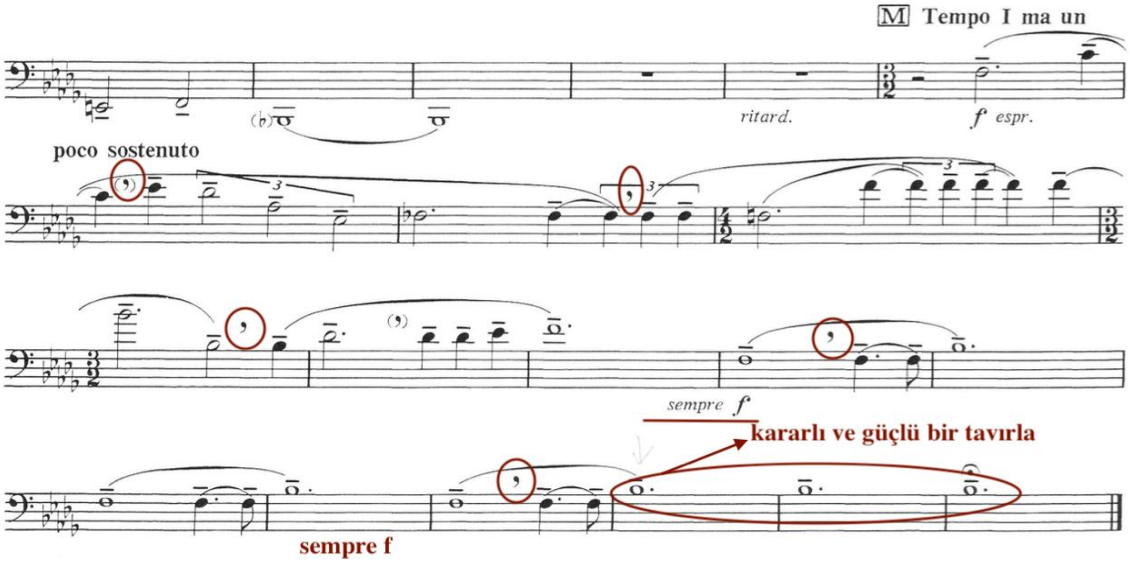
184, 188, 192 ve 198. ölçülerde yer alan kromatik otuz ikilik üçlemeler ölçülerin ikinci vuruşunun sonunda bulunmaktadır. Bu üçleme nota dizisi çift dil kullanılarak çalınmalıdır böylece artikülasyon daha iyi duyulacak ve üçlemelerin üzerindeki istenilen aksanların çalınması daha kolay hale gelebilecektir. Zamanlama olarak da bir sonraki ölçüye gecikmeden geçilebilir.

Bölümün devamında 201. ölçü ile başlayan yeni karakter için son bölüme geçiş hazırlığı olduğunu söyleyebiliriz. Kaosun yerini yavaş yavaş sakinliğe bıraktığı bir karakter karşımıza çıkmaktadır. Burada trombonun ses gücünün tüm özelliklerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu etkiyi aktarabilmek için en önemli unsur nefestir. Nefes alma noktalarının önceden belirlenerek işaretlenmesi ve her seferinde aynı noktalarda nefes alınması icracının işini kolaylaştırabilir. Müzikteki cümleleri bölmemek adına 201. ölçüde, 203. ölçüde re notasından hemen önce, 205. ölçüde la notasından önce nefes alma noktaları olarak belirlenebilir. Ayrıca 209. ölçüdeki pedal si bemol notasının güçlü bir şekilde çalınabilmesi için icracının nefes kapasitesinin yeterli gelmemesi durumunda 207. ölçünün başında mi notasından hemen önce kısa bir nefes noktası daha eklenebilir. Bu pasajın tamamı *pesante* ve *forte* müzikal öğelerine uyularak çalınmalıdır.

Sekizinci Bölüm

Son olarak, sekiz numaralı bölüm "M" harfinin ilk ölçüsünün ikinci yarısında *"Tempo I ma un poco sostenuto"* göstergesiyle başlar ve sonatın son ölçüsünde sona erer. Burada, ilk bölümdeki başlangıç temasının tekrarını, bazı varyasyonlarla görebileceğimiz gibi aynı zamanda kıyamet gününün bitimini ve cennetin kapılarının açılışını da temsil ettiğini düşünebilir. Sonatın başındaki temaya oldukça benzer bir tema daha çarpıcı bir karakter ve daha yüksek bir yoğunlukla karşımıza çıkmaktadır. Cümleler daha yoğun duygularla ifade edilmeli ve sonatın doruk noktasına ulaşmayı hedefleyerek çalınmalıdır. Zihinde canlandırılması gereken anın kaos ve umutsuzluğun bitmesi cennetin kapılarının açılması olduğu düşünülebilir, böylece tüm müzikal olay örgüsü zenginleştirilebilir. Amaç müzik öğelerini kullanarak dinleyicinin zihninde müzik dışı imgeleri ortaya çıkarmak olmalıdır.

Nüans olarak *forte* çalınan tüm pasajda güç ve nefes kullanımı önemlidir. Oldukça zengin bir tonla çalmak için yazılan nefes noktaları dikkate alınmalıdır. Son sekiz ölçünün tekrar eden cümle ve seslerden oluşması kararlı bir çalma şekli gerektirmektedir. Aynı kararlı ifade son üç ölçüdeki si bemol içinde geçerli olmalı, etkiyi artırmak için güçlü ve büyük bir ton ile çalınmalıdır.



Nota 7. Kaynak: [The Brass Editions Bim (Jean-Pierre Mathez) CH-1674 Vuarmarens/İsviçre, 1975].

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Stjepan Šulek'in *Vox Gabrieli Sonatı* üzerine kapsamlı bir müzikal ve performans analizi gerçekleştirerek, eserin trombon repertuarındaki önemini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan incelemeler sonucunda, eserin armonik, ritmik ve tematik yapısının, geleneksel sonat

formu ile neo-klasik müzik anlayışı arasında köprü kuran bir nitelik taşıdığı tespit edilmiştir. Eserde trombon ve piyano arasındaki etkileşim, karşıtlık ve bütünleşmeye dayanmaktadır. İcra sürecinde her iki enstrümanın dengeli bir şekilde ele alınması gerektiği belirlenmiştir. Bununla birlikte, Šulek'in beste tekniğinde Barok ve Romantik dönem unsurlarını sentezlediği, ancak 20. yy müziğinin armonik genişlemelerine de yer verdiği gözlemlenmiştir.

Eserin teknik açıdan incelenmesi, trombon icracıları için çeşitli zorluklar sunduğunu göstermiştir. Özellikle geniş aralıklı melodik hareketler, hızlı artikülasyon geçişleri ve uzun soluklu *legato* pasajları, icracıdan hem yüksek teknik beceri hem de güçlü bir nefes kontrolü gerektirmektedir. Ayrıca, Vox Gabrieli Sonatı'nın müzikal anlatımı, trombonun ses rengi ve dinamik kapasitesinin bilinçli bir şekilde kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu doğrultuda, icracıların eserin karakteristik yapısını daha etkili bir şekilde yorumlayabilmesi için teknik çalışmalara ek olarak müzikal ifadeye yönelik detaylı analizler gerçekleştirmeleri önerilmektedir.

Performans pratiği açısından, eserin farklı icraları incelenerek yorum farklılıkları analiz edilmiştir. Sonuçlar, icracıların teknik yeterliliklerinin yanı sıra, müzikal anlatım ve stilistik tercihlerinin eserin ifadesi üzerinde belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle eserin dramatik yapısını vurgulamak adına dinamik geçişler, nüans kullanımı ve ritmik esneklik gibi unsurların bilinçli bir şekilde ele alınması gerektiği tespit edilmiştir. Trombon ve piyano arasındaki dengeyi sağlamak adına, prova sürecinde iki enstrümanın etkileşimine özel önem verilmelidir.

Pedagojik açıdan değerlendirildiğinde, Vox Gabrieli Sonatı trombon eğitimi açısından önemli kazanımlar sunmaktadır. Eserde yer alan teknik pasajlar, öğrencilere geniş bir dinamik aralık kullanımı, stabil nefes kontrolü, hızlı artikülasyon ve müzikal ifadeye yönelik gelişim imkânı tanımaktadır. Bu nedenle, eser trombon eğitiminin ileri düzeyinde önemli bir çalışma materyali olarak kullanılabilir. Ancak, eserin teknik zorlukları göz önünde bulundurulduğunda, icracıların belirli bir teknik olgunluğa eriştikten sonra bu eseri çalışmaya başlamaları önerilmektedir. Özellikle, uzun soluklu müzik cümleleri ve hızlı pozisyon değişimleri gerektiren pasajların çalışılmasında, sistematik bir yaklaşım benimsenmelidir.

Bu bağlamda, çalışmanın önerileri aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

1. Vox Gabrieli Sonatı'nın icrası için icracıların güçlü bir nefes tekniği ve kondisyon geliştirmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda, uzun süreli nefes çalışmaları ve diyafram kontrolünü geliştirmeye yönelik egzersizler faydalı olacaktır.

2. Eserin teknik zorluklarını aşmak adına, pasajların küçük bölümlere ayrılarak çalışılması ve kademeli olarak hızlandırılması önerilmektedir. Özellikle geniş aralıklı melodik atlamaların doğal *legato* akışı içinde icra edilmesi için alternatif pozisyon kullanımı üzerine yoğunlaşılmalıdır.
3. Müzikal anlatımın güçlendirilmesi için icracıların, eserin tarihsel ve anlatısal bağlamını inceleyerek, müzikal yapı ile ilişkilendirilmiş bir performans yaklaşımı benimsemeleri gerekmektedir. Bu doğrultuda, Barok ve Romantik dönem sonatlarının analiz edilmesi, Šulek'in müzikal dilini daha iyi anlamaya katkı sağlayacaktır.
4. Trombon ve piyano arasındaki etkileşimin dengeli olması adına, prova sürecinde her iki enstrümanın müzikal ifadelerinin uyum içinde olması sağlanmalıdır. Piyanist ve trombonist arasındaki dinamik ve ritmik uyumun artırılması için detaylı prova planlaması yapılmalıdır.
5. Eserin farklı icraları karşılaştırılarak, icracıların yorum farklılıklarını analiz etmeleri önerilmektedir. Bu sayede, farklı müzikal yaklaşımlar incelenerek bireysel yorum geliştirme sürecine katkı sağlanacaktır.
6. Trombon eğitimi sürecinde, Vox Gabrieli Sonatı'nın teknik ve müzikal kazanımları göz önünde bulundurularak, pedagojik materyaller içinde nasıl konumlandırılması gerektiği üzerine daha fazla çalışma yapılmalıdır.

Sonuç olarak, Vox Gabrieli Sonatı, trombon repertuarında teknik ve müzikal açıdan önemli bir yere sahip olup, icracılara geniş bir ifade yelpazesi sunan bir eserdir. Ancak, bu eserin başarılı bir şekilde yorumlanabilmesi için hem teknik hem de müzikal yönleri titizlikle ele alınmalıdır. İcracılar eser hakkında kapsamlı bir anlayış geliştirmelidir. Bu çalışma, eserin icrasına ve analizine yönelik kapsamlı bir çerçeve sunarak, trombon sanatçıları ve müzik araştırmacıları için önemli bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir. Çalışma temel olarak literatür taraması ve müzikal analiz yöntemlerine dayandığından daha kapsamlı bir sonuç elde edebilmek için icracılarla birebir görüşmeler, performans deneyleri veya pedagojik uygulamalar içeren daha geniş kapsamlı bir araştırma gerekmektedir. Gelecek araştırmaların, eserin daha geniş bir performans analizi çerçevesinde incelenmesi ve trombon eğitimindeki rolünün daha detaylı bir şekilde ele alınması yönünde olması önerilmektedir. Bu çalışmanın gelecekte yapılacak araştırmalar için bir temel oluşturması ve Vox Gabrieli Sonatı üzerine daha ayrıntılı çalışmalar yapılmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

KAYNAKLAR

Cornelis, O., Six, J., Holzapfel, A., Leman, M. (2013). Evaluation and Recommendation of Pulse and Tempo Annotation in Ethnic Music. *Journal of New Music Research*, *42*(2), 131–149. https://doi.org/10.1080/09298215.2013.812123

Fagerlande, A. M. R. (2010). Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa*. Opus, Goiânia, 16*(1), 70-98.

Fonseca, D. A. L. (2008). *O trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários. Dissertação* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Universidade de São Paulo, São Paulo.

Glavurdić, I. (2021). *Biografija, stvaralaštvo i analiza kompozicija* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija, Split.

Haines, R. (2014). Notes of Tenor Trombone Recital. Western Michigan University, Michigan.

Hamilton, K. (1996). Performances and pianos. B. Samson (Ed.), *Liszt: Sonata in B Minor* içinde (65–82**.** ss.). Cambridge; Cambridge University Press.

Hepokoski, J. (2021). The Type 2 Sonata. *A Sonata Theory Handbook* içinde (198-232. ss.). New York; Oxford Academic.

Holmes, P., & Holmes, C. (2013). The performer's experience: A case for using qualitative (phenomenological) methodologies in music performance research. *Musicae Scientiae, 17*(1), 72–85. https://doi.org/10.1177/1029864912467633

Huron, D. (2001). Tone and voice: a derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception, 19*(1), 1-64. https://doi.org/10.1525/mp.2001.19.1.1

Li, Z. (2023). Interpreting and performing musical narrativity: a performance study of musical actors in beethoven's 'waldstein' sonata op.53. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences, 13*(11). 7937-7950 https://doi.org/10.6007/ijarbss/v13-i11/19763

Lopes, M. V. (2012). *A Interpretação da Música Brasileira para Trompete sem acompanhamento – Suíte Tucupi*. In Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM (1577–1586. ss.). Universidade Federal da Bahia.

Palmer, C. (1989). Mapping musical thought to musical performance. Journal of Experimental Psychology*. Human Perception and Performance, 15*(2), 331–346. https://doi.org/10.1037/0096-1523.15.2.331

Palmer, P. (2006). Roberts, Sackman, Ingoldsby et al. *Tempo, 60*(238), 40–41. https://doi.org/10.1017/S0040298206240312

Sudduth, N. J. (2006). *The twentieth-century trombone sonata* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ball State University, Indiana.

Supičić, I. (1969), 'Estetika Stjepana Šuleka: Sintetični pregled osnovnih koncepcija' (The aesthetics of Šulek: a synthetic survey of his basic conceptions). *Muzikološki zbornik*, *5* (1), 101–110.

Stambaugh, L., & Bryan, C. (2021). Seeing red: Effects of practice interventions on woodwind students' accuracy in performing articulation. *Update: Applications of Research in Music Education, 40*(3), 39–48. https://doi.org/10.1177/87551233211049427

Vathagavorakul, R., Gonjo, T., Homma, M. (2020). Differences in limb coordination in polyrhythmic production among water polo players, artistic swimmers and drummers. *Journal of Motor Behavior*, *53*(2), 191–199. https://doi.org/10.1080/00222895.2020.1748860

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (Genişletilmiş 9. Baskı). Ankara: Seçkin.

Web kaynakları

http1. Edition Bim& The Brass Press. (Erişim adresi: https://editions-bim.com/sheet-music/brass/trombone/trombone-and-piano-organ/stjepan-sulek-sonata-vox-gabrieli-for-trombone-and-piano), (Erişim tarihi: 24.12.2024).

Kos, K. (2016). Vokalna oporuka Stjepana Šuleka. Uz cikluse popjevaka Pjesma mrtvog pjesnika i Strah. *Arti musices, 47*(1-2), 149–160. (Erişim adresi: https://hrcak.srce.hr/173164), (Erişim tarihi: 01.04.2025).

Kovačević, K. (1986). Šulek, Stjepan. H. Požar (Ed.), *Ljetopis Jugoslavenske academyje znanosti i umjetnosti za godinu* içinde (639-644. ss.). Hırvatistan: Hırvat bilim Sanat Akademisi Dijital Kolaeksiyonu. (Erişim adresi: https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=175574), (Erişim tarihi: 01.04.2025).

EXTENDED ABSTRACT

This paper presents an in-depth exploration of Stjepan Šulek's Vox Gabrieli Trombone Sonata, a landmark composition in the trombone repertoire that merges neoclassical aesthetics with expressive and technical innovation. Despite its significant artistic value and widespread performance popularity among advanced trombonists, the work remains underrepresented in academitc literature. This study seeks to bridge that gap by examining the sonata's structural, hematic, harmonic, and performance dimensions by employing a multifaceted analytical approach. In doing so, it offers pedagogical and interpretive recommendations aimed at performers, educators, and musicologists.

Šulek's Vox Gabrieli Sonata, composed in 1973 at the request of the International Trombone Association and dedicated to trombonist William F. Kramer, reflects a profound integration of traditional sonata form with contemporary harmonic language. Structured as a single-movement work comprising eight internal sections, the sonata juxtaposes lyrical introspection with technical brilliance. Each section is meticulously crafted to highlight the trombone's expressive capacity, extending its conventional role within the classical canon. The study situates the composition within Šulek's broader compositional philosophy, which blends elements of Baroque contrapuntal texture, Classical formal clarity, Romantic expressiveness, and modern harmonic experimentation. A key objective of this research is to trace the narrative and emotive contours embedded within the sonata's architecture. The analysis of thematic development and motivic transformation reveals Šulek's intent to construct a musical journey that symbolically references the biblical figure Gabriel, the archangel associated with divine annunciation and apocalyptic prophecy. The term "Vox Gabrieli" (Voice of Gabriel) suggests a programmatic underpinning, wherein the trombone voice serves as a metaphor for transcendence, revelation, and existential duality. This dimension is reinforced through the work's use of stark contrasts between light and dark, order and chaos, serenity and despair which unfold across the sonata's dramatic terrain.

In addition to formal and thematic analysis, the study delves into the sonata's harmonic language, characterized by modal ambiguity, chromatic inflection, and intricate voice-leading. Drawing upon theoretical frameworks such as Hepokoski and Darcy's Sonata Theory and David Huron's principles of auditory expectation, the paper identifies how Šulek's harmonic strategies support the sonata's rhetorical trajectory. Of particular interest is the work's employment of polyrhythmic texture, especially in the juxtaposition of ternary trombone rhythms against duple piano figures, which contributes to an atmosphere of tension and release.

The paper also includes a rigorous assessment of the performance challenges posed by the work. These include extended lyrical phrases that demand advanced breath control, technically demanding fast passages, and wide intervallic leaps that require precise slide technique. A detailed examination of articulation markings, dynamic gradations, and tempo fluctuations guides the performer in developing a nuanced and informed interpretation. The performance analysis draws on comparative studies of recorded interpretations by internationally renowned trombonists such

as Christian Lindberg, Joseph Alessi, and Alain Trudel, highlighting divergent stylistic choices and their implications for musical expression.

A substantial portion of the study is devoted to pedagogical considerations, underscoring the sonata's value in advanced trombone instruction. It is posited as a key repertoire piece that facilitates the development of tone quality, *legato* articulation, rhythmic precision, and interpretive insight. The paper recommends that the sonata be introduced at the conservatory level or in graduate programs, following the acquisition of foundational technical skills. Suggested practice strategies include subdivided study of complex sections, focused work on alternate slide positions to facilitate *legato* phrasing, and breathing exercises aligned with musical phrasing.

The study's methodology integrates document analysis, score study, and literature review. Primary source material includes Šulek's original score, published by The Brass Press Editions Bim, and relevant theoretical, pedagogical, and musicological literature. Additionally, performance-oriented sources and analytical commentaries on Šulek's oeuvre are incorporated to contextualize the sonata within 20th-century music trends and the broader trombone literature. The research also acknowledges the limitations posed by the absence of extensive comparative analyses of Šulek's other works and limited access to live performance data.

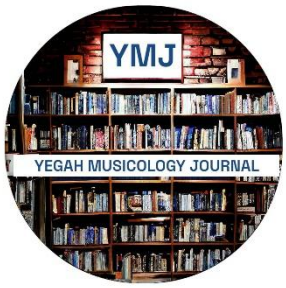
The significance of this research lies in its comprehensive approach, which addresses not only the sonata's compositional architecture but also its interpretive demands and educational implications. Given the scarcity of scholarly work in this area particularly in Turkish academic discourse this paper contributes original insights and serves as a foundational resource for future investigations. Furthermore, the paper illuminates Šulek's unique contribution to the elevation of the trombone from a largely orchestral or supporting role to that of a soloistic, narratively potent instrument within the chamber music repertoire.

The concluding section synthesizes findings and proposes directions for further inquiry. These include live performance-based research involving performer interviews, audience reception studies, and the development of pedagogical frameworks tailored to the sonata. It is hoped that this study will not only inform performance practice but also inspire a re-evaluation of Šulek's position within the European modernist tradition, and facilitate deeper engagement with underrepresented yet significant contributions to brass chamber literature.

In sum, Stjepan Šulek's Vox Gabrieli Trombone Sonata stands as a profound testament to the expressive and technical potential of the trombone. This study affirms its status as both a

pedagogical cornerstone and a compelling artistic statement, offering performers and scholars alike an opportunity to explore its richness. Through detailed analysis and contextual inquiry, the research enhances our understanding of the sonata's structural ingenuity, expressive breadth, and performative demands, ultimately contributing to a more informed and holistic engagement with this masterwork of 20th-century music.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 01.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1662294
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ULVİ CEMAL ERKİN YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN MÜZİKAL ANALİZİ

TURAN, Ayşe[1]

ÖZ

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi Türk müzik reformunun önemli isimlerinden ve "Türk Beşleri" bestecilerinden biri olan Ulvi Cemal Erkin'in müzikal kimliğini ve eserlerini incelemektedir. Özellikle "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" adlı eseri üzerinden, Erkin'in Anadolu halk müziği ile batı klasik müzik formlarını nasıl birleştirdiği ele alınmıştır. Ayrıca, onun Türk Beşleri içindeki yeri, eğitimci ve şef olarak yaptığı katkılar ve Türkiye'de çok sesli müziğin gelişimine etkisi incelenmiştir.

Çalışmada, kaynak taraması ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır. Eserin notaları detaylı bir şekilde incelenerek armoni, form ve tarihsel bağlam açısından değerlendirilmiştir. Eserde makamsal geçişler, pentatonik diziler, aksak ritimler ve geleneksel dans motifleri (horon, zeybek) batılı müzik teknikleriyle birleştirilmiştir. Pizzicato, glissando ve senkop gibi müzikal öğeler, Türk müziğinin kendine özgü tınılarını yansıtmaktadır. Bu yönüyle Erkin'in müziği, Bartók gibi ulusalcı bestecilerin evrensel müzik anlayışıyla benzerlik göstermektedir.

[1] Doç, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik ASD, yegaheditor@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-9268-1170

Erkin'in Paris Konservatuvarı'ndaki eğitimi, eserlerinde Fransız romantizmi ve izlenimci müziğin etkilerini taşırken, Anadolu'nun yerel renkleriyle harmanlanmasını sağlamıştır. "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü", geleneksel uzun hava ve ağıtların duygusal anlatımını, batılı sonat formuyla birleştiren başarılı bir örnektir. Bu eser, Erkin'in müziğinin sadece ulusal kimlik oluşturmakla kalmadığını, aynı zamanda Türkiye'yi uluslararası müzik sahnesinde temsil ettiğini göstermektedir. Bu incelemenin Erkin'in müziğinin teknik ve kültürel boyutlarını anlamak için alternatif bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Sonuç olarak, Ulvi Cemal Erkin'in eserleri, Cumhuriyet'in kültürel modernleşme sürecinin başarılı bir yansımasıdır. Geleneksel ile moderni buluşturan müzik dili, günümüzde de önemini korumaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ulvi Cemal Erkin, çağdaş Türk müziği, Türk Beşleri, yaylı çalgılar dörtlüsü, müzikal analiz.

MUSICAL ANALYSIS OF ULVİ CEMAL ERKİN STRING QUARTET

ABSTRACT

This study examines the musical identity and works of Ulvi Cemal Erkin, one of the important figures of the Turkish music reform in the Republican era and one of the composers of the "Turkish Five". This article particularly discusses how Erkin combines Anatolian folk music with Western classical music forms through his work "String Quartet". Furthermore, his place in the Turkish Quintet, his contributions as an educator and conductor, and his influence on the development of polyphonic music in Turkey are analyzed.

In the study, the methods of literature review and musical analysis were used. The scores of the piece were analyzed in detail and evaluated in terms of harmony, form and historical context. In the piece, makam transitions, pentatonic scales, syncopated rhythms and traditional dance motifs (horon, zeybek) are combined with Western musical techniques. Musical elements such as pizzicato, glissando and syncopation reflect the unique timbres of Turkish music. In this respect, Erkin's music is similar to the universal music approach of nationalist composers such as Bartók. Erkin's education at the Paris Conservatory enabled him to blend the influences of French romanticism and impressionist music with the local colors of Anatolia. "String Quartet" is a successful example that combines the emotional expression of traditional long airs and laments with the Western sonata form. This work shows that Erkin's music not only creates a national

identity, but also represents Turkey on the international music scene. It is thought that this study will be an alternative source for understanding the technical and cultural dimensions of Erkin's music. In conclusion, Ulvi Cemal Erkin's works are a successful reflection of the cultural modernization process of the Republic. His musical language, which brings together the traditional and the modern, maintains its importance today.

Keywords: Ulvi Cemal Erkin, contemporary Turkish music, Turkish Five, string quartet, musical analysis.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun geç döneminde yaşanan siyasi ve kültürel çözülme, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yerini ulusal bir diriliş ve kapsamlı bir modernleşme hamlesine bırakmıştır. Bu süreçte sanat, özellikle de müzik, yeni Türkiye'nin kimlik inşasının temel taşlarından biri olarak benimsenmiştir.

Bu doğrultuda Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye'nin siyasi, hukukî, ekonomik ve sosyokültürel yapısını kökten değiştiren reformlara imza atmıştır. Bu kapsamlı modernleşme ve yeniden yapılanma sürecinde, kültürel alanda gerçekleştirdiği atılımlar arasında müzik özel bir yer tutar. Atatürk, milli değerlerle evrensel müzik normlarını sentezleyerek, modern bir Türk müziği anlayışının inşasını hedeflemiştir. Ona göre, Türk müziğinin özünü koruyarak dünya standartlarına erişmesi, kültürel kimliğin çağdaşlaşma ile harmanlanmasının kritik bir adımıydı. Bu adımın temelinde hem yerel mirası yaşatmak hem de küresel sanat dünyasına entegre olabilen bir müzik kültürü oluşturmak vardı (Artaç, 2021, 53). Bu amaçla Maarif vekaleti tarafından ilki 1924 yılında açılan "Avrupa Konkuru" yarışması ile 1925 ila 1934 yılları arasında Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses'ten oluşan beş yetenekli genç müzisyen Avrupa'nın çeşitli ülkelerine müzik eğitimi almak üzere gönderilmiştir (Dilmaç, 2012, 89). Bu beş besteci, yapılan müzik reformunun "Türk Beşleri" olarak tanınan ve amaçları, batı müziğinin formlarını kullanarak geleneksel Türk müziğinin karakteristik özelliklerini sentezlemek olan temsilcileri olmuşlardır (İşkodralı, 2019: 23, Mimaroğlu, 2006: 180).

Amaç ve Önem

Bu makalenin temel amacı, Cumhuriyet dönemi Türk müzik reformunun öncü isimlerinden Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik kimliğini, müzikal üslubunu ve eserlerinin teknik-kültürel katmanlarını

analiz etmektir. Erkin'in "Türk Beşleri" içindeki konumu, Anadolu halk müziği ile Klasik Batı müziği formlarını sentezleme biçimi, özellikle "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" gibi eserlerinin yapısal ve armonik özellikleri üzerinden değerlendirilerek, onun Türk müzik tarihindeki rolünün evrensel bir bakış açısıyla ortaya konması hedeflenmiştir.

Ulvi Cemal Erkin, Türkiye'de çok sesli müziğin kurumsallaşmasında ve ulusal-evrensel bir müzik dilinin oluşumunda kilit bir figürdür. Bu çalışma, Erkin'in eserlerinde geleneksel Türk müziği unsurlarını batı teknikleriyle nasıl harmanladığını somut örneklerle açıklayarak Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinin müzik alanındaki yansımalarını anlamaya katkı sağlar. Ayrıca, Erkin'in eğitimci, şef ve kültür elçisi kimlikleriyle çok yönlü etkisi, Türkiye'nin sanat politikalarının tarihsel köklerine ışık tutması açısından önem taşır.

Problem Cümlesi

Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin kültürel modernleşme sürecinin bir parçası olarak geliştirilen müzik reformları, Batı müziği formları ile geleneksel Türk halk müziğinin sentezini amaçlamıştır. Bu bağlamda "Türk Beşleri" arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik yaklaşımı, Anadolu'nun yerel ezgilerini ve ritmik yapısını Batı'nın armonik ve biçimsel teknikleriyle birleştirerek özgün bir müzik dili yaratmıştır. Ancak Erkin'in bu sentezi nasıl gerçekleştirdiği, geleneksel halk müziği unsurlarını hangi tekniklerle evrensel modern müzik yapısına entegre ettiği derinlemesine analiz gerektiren bir konudur. Bu çalışma, Erkin'in yaylı sazlar dörtlüsü üzerinden konuyu araştıracak ve daha önce üzerinde araştırma yapılmamış bu konuyla ilgili literatüre katkı sağlayacaktır. Bunun sonucunda, hem Erkin'in müzik tarzı ile ilgili daha kapsamlı bilgi edinilecek hem de geleneksel Türk müziği unsurlarının Klasik Batı müziğindeki varoluşu daha geniş bir bakış açısıyla yorumlanacaktır.

YÖNTEM

Bu araştırma, literatür taraması ve nitel analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında eserin nota materyali ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, tüm bölümleri armonik ve form yapıları açısından değerlendirilmiştir. Nota materyali Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından 1936 yılında basılan edisyondur. Ayrıca, eserin tarihsel ve stilistik bağlamı ele alınmış, Ulvi Cemal Erkin'in Çağdaş Türk Müziği repertuarındaki yeri üzerinde durulmuştur.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik kimliğini ve müzikal stilini Cumhuriyet dönemi müzik reformları bağlamında analiz etmeyi amaçlamıştır. Çalışmada yapılan analiz Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsü ile sınırlandırılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türk geleneksel müziği unsurlarını Klasik batı müziği formlarıyla harmanlayarak evrensel bir ulusal müzik oluşturma amacının öncüleri olan ilk kuşak Çağdaş Türk müziği bestecileri oluşturmaktadır. Örneklem olarak Ulvi Cemal Erkin'in yaylı sazlar dörtlüsü seçilmiş ve bu eser bağlamında bestecinin Anadolu ezgileri ve ritimlerini Klasik Batı müziği teknikleriyle yorumlama biçimi incelenmiştir. Bunun yanı sıra, eğitim ve orkestra şefliği alanındaki rolü ile çoksesli müziğin Türkiye'deki yaygınlaşmasına olan etkisi değerlendirilmiştir. Ayrıca yöneticilik vasfı ile ülkede çok sesli müziğin eğitim ve icra alanında kurumsallaşmasındaki payı dile getirilmiştir.

ULVİ CEMAL ERKİN

Hayatı

Türk Beşleri'nin üyelerinden Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul'un Bakırköy semtinde doğmuştur. Çağdaş Türk Müziği'nin ilk dönem bestecilerinden biri ve "Türk Beşleri"nin üyesi olan Erkin'in müzikle erken teması, aile çevresinden kaynaklanmıştır. Babası Mehmet Cemal Bey ve annesi Nesibe Hanım'ın sanatla iç içe olan ortamında yetişen Erkin, özellikle annesinin piyano ve kardeşlerinin keman çalmasından etkilenerek müziğe yönelmiştir. Nesibe Hanım, oğlunun müzikal yeteneğini keşfederek ona temel piyano eğitimini bizzat vermiş; bu durum, Erkin'in ilerideki kariyerinin temelini oluşturmuştur (http 1).

Erkin'in müzik eğitimi, temelini annesinden aldığı piyano eğitimi ile başlamış, sonrasında Fransız kökenli eğitmen Mercenier ve dönemin öne çıkan piyano pedagoglarından Adinolfi ile sürdürülmüştür. Bu eğitim sürecinde gösterdiği hızlı teknik ve müzikal gelişim, erken dönemdeki yeteneğinin desteklenmesini sağlamıştır. Galatasaray Lisesi'ndeki öğrenim yıllarında ise müzik literatürüne yönelik çalışmalar gerçekleştirmiş, farklı dönem ve stillere ait bestecilerin eserlerini ile inceleme fırsatı elde etmiştir. Bu süreç, sanatçının müzikal perspektifinin şekillenmesine katkı sağlamıştır (Say, 1985: 482).

Fotoğraf 1. Ulvi Cemal Erkin (http1).

Ulvi Cemal Erkin, Galatasaray Lisesi'nin entelektüel ve sanatsal ortamına uyum sağlayarak, kendi sanat çevresini oluşturmuştur. Bu süreçte, estetik duyarlılıkları ortak olan yaşıtlarıyla kurduğu dostluklar, sanatsal anlayışının şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Erkin'in bu dönemdeki yakın çevresinde; çoksesli batı müziği tutkunu gazeteci-yazar Nadir Nadi, ileride aynı kurumda piyano eğitimi alanında meslektaşlık yapacağı Fuat Turkay gibi isimlerin yanı sıra, Ekrem Besim, Afif Bektaş ve Muhittin Sadak gibi müzikal alanda kendini geliştiren genç figürler yer almıştır. Lise yıllarında bu genç sanatçı adaylarının oluşturduğu müzik topluluklarının gerçekleştirdiği performanslar, Erkin'in erken dönem sanatsal kimliğinin oluşmasında belirleyici bir işlev üstlenmiştir. Öğrenci gruplarının düzenlediği konserler, Erkin'in müzikal vizyonunu besleyen etkenlerden biri olmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2010: 284).

Ulvi Cemal Erkin, 1925 yılında Galatasaray Lisesi'nden başarıyla mezun olduktan sonra, Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimini desteklemek amacıyla düzenlenen ve Avrupa'ya gönderilecek öğrencilerin belirlendiği "Avrupa Konkuru" sınavına girmiş ve bu sınavı kazanmıştır. Bunun sonucunda Paris Konservatuvarı'na kabul edilen Erkin, burada Jean ve Noel Gallon kardeşler, Isidor Philipp ve Camille Decreus gibi önemli müzisyenlerden piyano eğitimi almıştır. Daha sonra, Ecole Normale de Musique'de, ünlü besteci Gabriel Fauré'nin öğrencisi ve aynı zamanda ilk kadın orkestra şeflerinden biri olan Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri almıştır. Ulvi Cemal Erkin, Paris Konservatuarı ve Ecole Normale de Musique'deki beş yıllık eğitiminin ardından zorlu bir sınavı geçerek lisans diplomasını aldı ve 1930 yılında Türkiye'ye döndü. Ulvi Cemal'in okuldaki diğer öğrencilerden farklı ve üstün olan yeteneği "Monde Musical" adlı müzik dergisinde övgüyle anlatıldı (Akbulut Demirci, 2018: 2582).

Erkin, aynı yıl Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe atanmıştır (Saydam, 1997: 214). 1936 yılında Macar besteci Bela Bartok'un önderliğinde Ulvi cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Adnan Saygun ile birlikte halk müziği derlemeleri için Anadolu'da keşif gezilerine çıkmışlar ve sonradan eserlerinde kullanacakları yöresel ezgileri notaya almış ya da plağa kaydetmişlerdir (Ortakale, 2007: 26).

Ulvi Cemal Erkin'in Paris Konservatuvarı'na kabul edilmesi üzerine, dönemin tanınmış müzikologlarından Mahmut Ragıp Gazimihal şu sözleri dile getirmiştir: "Olay Türk müzisyenliği için bir değerdir, çünkü dünyanın en çetin müzik ocağı olan bu kuruma ilk kez yarışma ile bir Türk genci girebilmiştir" (Say, 1985: 483).

Erkin 24 yaşındayken Ankara Musiki Muallim Mektebi'ne piyano ve armoni öğretmeni olarak atanmış, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kurulduktan sonra burada 1972'deki ölümüne kadar görev yapmıştır (Aktüze, 2002: 801). Ulvi Cemal Erkin, Paris'te başladığı "İki Dans" adlı orkestra eserini Ankara'da tamamlamış olup, bu yapıt 6 Mart 1931 tarihinde Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından dünya prömiyeri olarak icra edilmiştir. Erkin, 1932 yılında piyanist ve piyano eğitmeni Ferhunde Remzi (Erkin) ile evlenmiş; 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşuyla birlikte bu kurumun piyano bölüm başkanlığı görevini üstlenmiştir. Ulvi Cemal Erkin'in evliliğinin ardından, eşi Ferhunde Erkin, bestelerinin ilham kaynağı ve özellikle piyano eserlerinin en önemli yorumcusu olmuştur. Sanatsal kariyerleri boyunca, yurtiçinde ve yurtdışında gerçekleştirdikleri konserlerle müzikal başarılarını paylaşmış, sanat yaşamlarını ortak bir tutkuyla sürdürmüşlerdir (Say,1985: 483).

Ulvi Cemal, "Ninni", "Emprovizasyon" ve "Zeybek Türküsü" eserlerini de keman ve piyano için Paris'te yazmıştır. Bir yıl sonra, "Beş Damla" isimli eserini piyano için bestelemiş, bu yapıtı Türkiye'den başka birçok ülkede başarıyla yorumlanmıştır.

1934'te büyük orkestra için bir bölümlü "Bayram" parçası, kendi yönetiminde Ankara'da, üç ay sonra da Zeki Üngör yönetiminde Moskova Filarmoni Orkestrası ile Bakü'de seslendirildi. 1935'te başladığı "Yaylılar Dörtlüsü" eserini bitirdi. Eser, ilk kez Ankara Radyosu'nda, bir süre sonra da Prag Radyosu'nda çalındı ve plağa alınarak satışa çıkarıldı. Aynı yıl, piyano için "Yedi Türkü" ve koro için "İki sesli Türküler" eserlerini besteledi (Saydam, 1997: 215).

1943 yılında Ulvi Cemal Erkin halk danslarından oluşan "Köçekçe" adlı eserini büyük orkestra için bestelemiştir. Bu eser, ilk defa aynı yıl Ankara Radyosu'nda Dr. Ernst Preatorius yönetimindeki orkestra tarafından seslendirilmiştir (Çavuş, 2019 :58). Eser 1943 Ekim ayında Fritz

Zaun yönetiminde bombalar altındaki Berlin'de Stadtisches Orkestrer eşliğinde seslendirilmiş ve ayrıca Berlin Radyosu'nda çalınmıştır. Bu konserden Alman basınında besteciyi ve yorumcuyu öven yazılar çıkmıştır (Say, 1985: 484). Sanatçının en fazla seslendirilen eserlerinden biri olan "Köçekçe" farklı zamanlarda konuk şefler tarafından Çekoslovakya, İsviçre ve Viyana'da çalınarak Universal Edition'a satılmıştır (Çavuş, 2019: 58).

Ulvi Cemal Erkin, besteciliğinin ve eğitmenliğinin yanı sıra, uzun yıllar boyunca Konservatuvar Orkestrası ve Opera Orkestrası'nın şefliğini üstlenmiştir. 1949-1951 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda müdürlük görevini yürütmüş ve aynı zamanda Gazi Eğitim Enstitüsü'nde çeyrek asır boyunca piyano eğitimi vermeye devam etmiştir. Kendi eserlerinin uluslararası alanda seslendirilmesine tanıklık etmek amacıyla çeşitli ülkelerde bulunmuş, kırk yılı aşkın piyano eğitmenliği süresince Türk müzik sahnesine önemli piyanistler kazandırmıştır (Savaş, 2021: 211). Ulvi Cemal 1971 yılında, özel bir kanunla devlet sanatçısı olmuş ve Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü'ne atanmıştır. Ayrıca Devlet Opera Orkestrası'nı da yönetmiştir. Ulvi Cemal Erkin, dönemin kültürel ve sanatsal gelişimine yön veren çok yönlü bir müzik insanı olarak, Türkiye'nin müzik tarihinde önemli izler bırakmıştır. Sanatçı, Necil Kâzım Akses ile gerçekleştirdiği iş birlikleriyle uluslararası opera eserlerinin Türkçe librettolara uyarlanmasına öncülük ederek bu yapıtların Türkçe olarak da temsil edilmesini mümkün kılmıştır. Bu çalışmalar, Türk opera repertuvarının halka ulaşabilirliğini artırırken, sahne sanatlarının gelişimine de somut katkılar sunmuştur (Yanya, 2015: 28).

Erkin'in sanatsal faaliyetleri, yalnızca bestecilikle sınırlı kalmayıp kurumsal ve eğitimsel alanlarda da etkin bir rol oynamıştır. Hem konservatuvar hem de opera orkestralarında şeflik görevi üstlenerek müziksel yorumlama ve yönetim becerilerini birleştirmiş; aynı zamanda Ankara Radyosu'nda çok sesli müzik programlarının yapılandırılmasında öncülük etmiştir. Bestecilik kariyerini aktif biçimde sürdürdüğü dönemde, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda akademik eğitimci kimliğiyle yeni kuşak müzisyenlerin yetişmesine teorik ve pratik temeller kazandırmıştır. Bu çok katmanlı çalışmalar, Erkin'i hem bir icracı ve besteci hem de bir kültür elçisi ve eğitimci olarak konumlandırır. Müzik alanındaki üretimini pedagojik katkılarla bütünleştirmesi, Cumhuriyet dönemi sanat politikalarının önemli bir temsilcisi olduğunu gösterir. Opera çevirilerinden orkestra yönetimine, radyo programlarının kurgulanmasından akademik müfredatın şekillendirilmesine uzanan bu süreç, Türkiye'de çok sesli müziğin kök salmasında onun merkezi rolünü ortaya koymaktadır (Yanya, 2015: 27).

15 Eylül 1972 günü "Türk Beşleri" grubunun 3. üyesi sayılan değerli Türk Devlet Sanatçısı Ulvi Cemal Erkin, besteciliğini, öğretmenliğini ve yöneticiliğini sürdürdüğü bir sırada, kalp krizinden Ankara'da vefat etmiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in Besteciliği

Ulvi Cemal Erkin, Türk bestecileri arasında özgün bir yere sahiptir. Türk Beşleri içinde en az sayıda eser veren besteci olmasına karşın, yaratımındaki derinlik ve sanatsal kimliğiyle kendine has bir üslup geliştirmiş ve diğer bestecilerden ayrışmayı başarmıştır. Erkin'in Jean Gallon, Jean Batalla, Beduin, Noel Gallon ve Nadia Boulanger gibi önemli hocalar ile yaptığı armoni ve kontrpuan çalışmaları, yeteneğinin ortaya çıkmasında ve ilk kuşak Türk bestecileri arasında bestecilik açısından önemli bir konuma sahip olmasındaki en büyük etken olmuştur. Paris Konservatuvarı'nda geçirdiği eğitim yılları ve çalıştığı hocaların bestecilik ekollerinin etkisinden dolayı Erkin'in müziğinde geleneksel Türk müziği yalın bir aktarım ile ifade edilirken, onunla bütünleşerek müzikal düşüncesini bir gölge gibi takip eden Fransız izlenimciliğinin etkileri de eserlerinde her daim açık bir biçimde hissedilmektedir (Kalın, 2019: 3).

Erkin, halk müziğinin stil, karakter ve tekniklerini eserlerinde temel yapı taşı olarak kullanmıştır (Kolçak, 2008: 26). Eserlerinde dörtlü/beşli akorlar, makamsal pasajlar ve bölgesel ritmik motifler kullanırken, taksim geleneğini enstrümantal yorumlarla birleştirip lirik bölümlerde ağıtları, finallerde geleneksel dansların enerjisini işlemiştir. Erkin'in bestelerinde, Anadolu'nun kültürel zenginliğini yansıtan bölgesel motifler öne çıkar. Karadeniz'in dinamik halk ezgileri ve dans ritimlerinden, Ege'nin zeybek türkülerinin epik atmosferine, Bursa kılıç kalkan oyunlarının görsel şölenine kadar pek çok yerel unsur, onun eserlerinde sanatsal bir dile dönüşmüştür (Çalgan, 1991: 29). Erkin'in halk müziğine dair derin bilgisi ve bu öğeleri eserlerine ustalıkla katıştırması, onun müzik dilinin ayırt edici niteliklerini oluşturur. Bestecinin üslubunun büyük ölçüde Geç Romantik Dönem ile İzlenimci akımın sentezinden beslenen bir yapı sergilediği gözlemlenir. Eserlerinde İzlenimci besteci geleneğine paralel olarak, özgür ifade biçimleri ve çalgıların renk paletindeki çeşitlilik dikkat çeken unsurlar arasındadır (Munzur, 2013: 124).

Bestecinin "*Keman Konçertosu"*, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneği olarak Türk sanat müziğinin makamsal sistemini Klasik Batı müziği formları ile harmanlar. Klasik çerçevede örülen eser, hızla akan ritmik yapısıyla adeta Karadeniz'in coşkulu horon melodilerini senfonik bir platforma taşır (Deniz, 2016: 234).

Besteci, Klasik senfonik formlara bağlı kalarak sonat, konçerto gibi batılı yapıları benimsemiş, opera dışında tüm büyük türlerde eserler vermiştir. Geleneksel unsurları modern tekniklerle işleyerek hem yerel hem evrensel bir kimlik kazanmış, bu sentezle müzik tarihinde yenilikçi ve özgün bir estetik miras bırakmıştır (Çavuş, 2019: 58).

Ulvi Cemal Erkin, virtüöz piyanist kimliğiyle müzik tarihindeki konumunu pekiştiren bir besteci olarak, piyano literatürüne önemli katkılar sunmuştur. Sanatçının bu enstrüman için bestelediği eserler teknik karmaşıklık ile lirik ifade derinliğini sentezleyen bir estetik anlayışı yansıtmaktadır. Bestelerinde gözlemlenen ezgisel çeşitlilik ve ritmik dinamizm, onun hem tonal hem de ritmik yapılar üzerindeki hakimiyetini ortaya koymaktadır. Erkin'in Türkiye'de tüm bestelerinin icra edilmiş olması, onun müzikolojik mirası açısından dikkat çeken bir diğer özelliğidir (İlyasoğlu, 1994: 282).

Ulvi Cemal Erkin, akademik kariyerinin başlangıcından itibaren çok yönlü sanatsal kimliğiyle Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm sürecinde önemli bir figür haline gelmiştir. Bestecilik, pedagogluk, orkestra şefliği ve solistlik gibi disiplinler arası alanlarda faaliyet göstererek, Türkiye'nin müzik alanındaki modernleşme hamlelerinin toplumsal olarak benimsenmesinde büyük katkısı olmuştur.

Erkin'in evrenselliği yakalayan müzikal yaklaşımı, eserlerinin yalnızca ulusal değil uluslararası platformlarda temsil edilmesiyle de ortaya çıkmaktadır. Çek Filarmoni, Colonne ve Paris Radyo Senfoni gibi prestijli orkestraların repertuvarında yer alan bestelerini bizzat yönetmesi, sanatçının evrensel müzik camiasındaki bilinirliğini arttırmıştır. Ulvi Cemal Erkin, sanatındaki üstün başarıları nedeniyle Palm Academique ve Legion d'Honneur nişanlarına layık görülmüş; ayrıca, İtalyan Cumhuriyeti tarafından "Officiale" derecesinde nişan ile onurlandırılmıştır. 1971 yılında "Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı" unvanını alan besteci, vefatının ardından 1991 yılında Sevda Cenap And Müzik Vakfı tarafından Onur Altın Madalyası'na değer bulunmuştur. Bunun yanı sıra, 1985 yılında Türkiye Posta ve Telgraf Teşkilatı (PTT) tarafından, anısına özel bir pul basılmıştır (Çalgan, 1991: 179).

Bestecinin Başlıca Yapıtları

Ulvi Cemal Erkin'in başlıca yapıtları aşağıdaki gibidir:

Orkestra için "İki Dans" (1930)

Keman ve Piyano için "Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü" (1932)

Piyano için “Beş Damla” (1931)
Ses ve Küçük Orkestra için “Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932)
Piyano ve Orkestra için “Konçertino” (1932)
Orkestra için “Bayram” (1934)
Yaylı Çalgılar için “Dörtlü” (1936)
Ses ve Piyano için “Yedi Türkü” (1936)
İki Sesli Koro için “İki Sesli Türküler” (1936)
Piyano için “Çocuklar için Yedi Kolay Parça” (1937)
Piyano için “Duyuşlar” (1937)
Karagöz Oyunu için “Sahne Müziği” (1940)
Piyano için “Konçerto” (1942)
Orkestra için “Köçekçeler Süiti” (1943)
Piyano ve Yaylı Dörtlü için “Piyanolu Beşli” (1943)
Karışık Koro için “Yedi Türkü” (1945)
Orkestra için “Birinci Senfoni” (1946)
Piyano için “Sonat” (1946)
Keman ve Orkestra için “Keman Konçertosu” (1947)
Orkestra için “İkinci Senfoni” (1951)
Bale Müziği “Keloğlan” (1950)
Yaylı Çalgılar Orkestrası için “Sinfonietta” (1951)
Koro için “On Türkü” (1963) Piyano için “Altı Prelüd” (1967)
Ses ve Orkestra için “Yedi Halk Türküsü” (1966)
Orkestra için “Senfoni Konçertant” (1966)
Büyük Orkestra için “Senfonik Parçalar-Episodes” (1971–Tamamlanmadı) (Say, 1985: 484).

Yukarıda adı geçen bu eserler, Erkin’in üretkenliğini gözler önüne sererken, halk müziğine olan derin ilgisini de açıkça ortaya koymaktadır. Ulvi Cemal Erkin’in, dinleyicinin kolayca benimseyebileceği ve akılda kalıcı melodiler yaratma yeteneği, ulusal müziğe verdiği önemin ve bu müziği geniş kitlelere ulaştırma arzusunun en güçlü yansımalarından biridir. Özellikle *Türküler* adlı eseri, geleneksel Türk müziğinin büyük orkestralar tarafından başarılı bir şekilde icra edilebileceğini kanıtlamakta ve bu alandaki evrensel potansiyelini gözler önüne sermektedir (Altınsoy, 2017: 22). Erkin’in bestecilik kariyerinde kayda değer dönüm noktalarından biri, Birinci

Senfonisi'nin ilk kez icra edildiği konserdir. Bu tarihi etkinlik, Halil Bedii Yönetken tarafından kaleme alınan *Yeni bir Türk Senfonisi* başlıklı yazıda şöyle ele alınmıştır. "20 Nisan 1946 Cumartesi günü, sanat yaşamımızın parlak ve müstesna bir gününü yaşadık. Değerli bestecimiz Ulvi Cemal Erkin, 26.04.1944'te başlayıp 10.02.1946'da bitirdiği ilk senfonisini o gün bizzat kendisi yönetti. Sayın eşi değerli piyanistimiz Ferhunde Erkin orkestra eşliğinde bestecimizin piyano konçertosunu seslendirdi. Ulvi Cemal, konserin son eseri olarak "Köçekçeler Süiti"ni yönetti. Bu değerli müzikçi aile ile ne kadar övünsek azdır." (Say, 1985: 484). Erkin'in sonat, senfoni ve konçerto gibi eserlerinin ilk bölümlerinde batı müziğinin izleri belirgin şekilde hissedilir. Özellikle 1946 yılında yazdığı *"Piyano Sonatı"*nın ilk bölümü, batı müziğinin karakteristik özelliği olan sonat formunun yapısal kurallarına uygun olarak bestelenmiştir. Bu eserin ilk kısmı, Klasik sonat allegro düzenine uygun şekilde kurgulanarak dönemin batılı beste teknikleriyle uyumlu bir anlayış sergilemiştir (Kalın, 2019: 47).

Ulvi Cemal Erkin'in 1947'de bestelediği *Keman Konçertosu*, ilk kez 1948'de Ankara'da, bestecinin yönetiminde ve Liko Amar'ın solistliğinde seslendirilmiştir. Eser, uluslararası alanda da büyük ilgi görerek Wolfgang Schneiderhan, Ayla Erduran ve Suna Kan gibi önemli kemancılar tarafından farklı ülkelerde yorumlanmıştır (Altınsoy, 2017: 18). 1951'de tamamladığı *İkinci Senfoni*, halk temalarını etkileyici bir orkestrasyonla birleştiren önemli eserlerinden biridir. Ardından *Keloğlan* bale müziği, *Sinfonietta*, *Armonili Türküler* ve *2 Prelüd* gibi eserler bestelemiştir. Piyano ve orkestra için yazdığı *Konçertant Senfoni*, 1967'de Verda Erman'ın solistliğiyle büyük bir başarıyla seslendirilmiştir (Saydam, 1997: 217).

BULGULAR

Ulvi Cemal Erkin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü

Erkin'in Yaylı Çalgılar Dörtlüsü 1936 yılında yazılmıştır ve Erkin'in gençlik dönemi eserlerindendir.

Bu dörtlü, Türk müziği ile Klasik Batı Müziği formlarının sentezini yansıtan özgün bir yapıt olarak kabul edilir. Klasik Batı müziği formunda yazılmış bir oda müziği eseri; dört bölümlü bir yapıya sahiptir. Temalar genellikle makamsal, pentatonik ve özgün modal diziler üzerinde yapılandırılmıştır.

1. Bölüm (Allegro) sonat formunda yazılmıştır. Türk halk müziğinden esinlenen motiflerle batılı kontrpuan teknikleri iç içe işlenmiştir. 2. bölüm (Andante) lirik ve duygusal bir karakter taşır. Saba

ve Kürdi gibi Türk makamlarının izleri belirgindir. 3. Bölüm (Scherzo) hareketli ve ritmik bir yapıya sahiptir. Anadolu'nun geleneksel dans figürlerini (halay, zeybek) çağrıştıran ritmler dikkat çeker. 4. bölüm (Finale - Allegro vivace) enerjik bir final bölümüdür. Türk müziğine özgü aksak (5/8, 7/8) ve aksak senkoplarla düzenlenmiş 4/4'lük ritmler kullanılarak dinamik bir kapanış sağlanır.

Eser iki keman, bir viyola ve bir viyolonselden oluşan geleneksel bir yaylı çalgılar dörtlüsü formatındadır. Erkin, bu enstrümanlara Türk müziğinin "tınısını" aktarmak için pizzicato ve glissando (kaydırma) gibi teknikleri sıklıkla kullanır. Eserde, Anadolu türkülerinden alınan melodik cümleler ve makamsal geçişler öne çıkar. Örneğin, ikinci bölümdeki "ağıt" benzeri ezgiler, halk müziğindeki uzun hava geleneğini yansıtır. Aksak ritimler ve modal armoni, batılı formlarla birleştirilerek özgün bir dil oluşturulmuştur.

Erkin, bu eserle Türk müziğinin batılı formlarla nasıl sentezlenebileceğine dair bir örnek sunar. Eser, 20. yüzyılın başında Avrupa'da yükselen ulusalcı müzik akımlarıyla (Bartók, Kodály) benzerlikler taşır. Erkin, Anadolu'nun yerel renklerini evrensel bir dile dönüştürerek dünya müzik literatürüne katkı sağlamıştır. Eserlerinin ilk seslendirmeleri 1940'lı yıllarda Ankara ve İstanbul'da yapılmış, 1950'lerden itibaren Avrupa'da da tanınmaya başlamıştır. Günümüzde Türk ve yabancı topluluklar tarafından sıklıkla seslendirilir. Ulvi Cemal Erkin'in bu dörtlüsü hem teknik ustalığı hem de kültürel derinliğiyle Türk müziğinin evrenselleşme sürecindeki kilometre taşlarından biridir.

Finlandiyalı müzik eleştirmeni Helen Eenhjelm, 23 Ocak 1946'da radyoda yayınlanan *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ile 2 Mayıs 1946'da prömiyeri gerçekleşen *Birinci Senfoni* eserlerini dinledikten sonra, bestecinin müzikal dehasını ülkesinde tanıtmak amacıyla *Refvudstadsbladet* Gazetesi'nde kapsamlı bir yazı kaleme almıştır. Eenhjelm, bu yazısında Erkin'in eserlerini "Anadolu'nun ruhunu evrensel bir dille işleyen, teknik ustalıkla harmanlanmış sanatsal bir manifesto" olarak tanımlayarak, bestecinin batı müziği formlarıyla Türk halk motiflerini sentezleme becerisine dikkat çekmiştir. Yazıda ayrıca, Erkin'in senfonik yapıtlarındaki dinamik kontrastların ve makamsal geçişlerin, İskandinav müzik geleneğindeki epik anlatımla benzerlikler taşıdığı vurgulanmıştır. Eenhjelm'in bu coşkulu analizi, Erkin'in uluslararası müzik camiasında tanınırlığını artıran önemli bir adım olarak kayda geçmiştir (http-1).

Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün Analizi

1. Bölüm

La minör tonalite üzerinde modal diziler kullanılarak yapılandırılan bölüm "Allegro ma non troppo" yani çok fazla yürük olmayan bir tempo ifadesine sahiptir. Bu tempo ifadesi, Erkin'in eserinde soyutladığı halay ya da horon gibi halk danslarının ritmik ve karakteristik inceliklerini korumak için tercih edilmiş olabilir. Bölümün ana teması viyolanın 8'liklerin üçleme olarak düzenlendiği 12/8'lik tartıma sahip eşlik motifiyle başlar. Viyolonsel de her ölçünün 1. ve 4. vuruşlarındaki çift seslerle kendi eşlik partisini çalar. 3. ölçüde egzotik bir havaya sahip pentatonik[2] yapılı tema ikinci keman tarafından duyurulur. Pentatonik dizinin kullanımı, Erkin'in izlenimci bir çizgiyi takip etmesi sonucudur. Ayrıca bu diziler Batı müziği tonalitesinden Türk makamlarına geçişte bir köprü olarak da düşünülebilir. Erkin, bu eserde ani bir makam sergisi yerine pentatonik diziyle dinleyicinin kulağını makamsal dizilere alıştırma yolunu seçmiş olabilir. 7. ölçüde 1. keman ana temayı tam 5'li yukarıdan tekrar duyurur. Bu giriş bir füg etkisi yaratır. 11. ve 14. ölçüler boyunca birinci ve ikinci keman partileri aralarında değiştirerek kanonik bir cümle oluştururlar (Nota 1). Erkin Füg formunu kullanarak Barok döneme bir atıfta bulunmuştur.

Nota 1. 3. ölçüde başlayan ve keman tarafından seslendirilen 1. tema ve 7. ölçüde kontrpuan yapısı ile tam 5'li yukarıdan başlayan karşı cevap teması.

[2] Oktav başına 5 notadan oluşan dizi.

15. ölçüde viyolonsel temayı kısmen çeşitlendirilmiş şekilde duyurur. Bu noktada ikinci keman tremololu bir eşlik partisine geçer. Viyola bu sırada eserin başından beri üçleme sekizlik eşliğiyle müziğin gerilimini korur. Tremolo, genellikle gerilimi arttıran veya duygusal yoğunluğu vurgulayan bir araç olarak kullanılır. İkinci kemanın tremololu partisi eserin bu noktasında dramatik bir olay veya içsel çatışma iması yaratıyor olabilir. 23. ölçüde 1. kemanda çellonun başladığı çeşitlendirilmiş tema tekrar duyulur. Ancak bu sefer tema ikinci cümlesinde tam 5'li yukarıdan tekrarlanarak 2/4'lük bir geçiş ölçüsünde zirve noktaya ulaşır. Melodi çizgisi zirveye ulaşırken viyolonsel ikilik notalardan oluşan bir inici doğal Fa minör gamıyla mi bemol notasına ulaşır (Nota 2).

Nota 2. 23. ölçüde başlayan çeşitlendirilmiş 1. tema.

Burada yine varyasyonlu ana tema birinci ve ikinci keman tarafından tam dörtlü aralıkla paralel olarak çalınır. Viyolonsel bu pasajda üçleme dörtlük notalarla çift sesli bir eşlik partisi çalar. Tam dörtlü aralıklar egzotik bir hava yaratırken aynı zamanda Karadeniz yöresel kemençe müziğine bir göndermedir. 35. ölçüdeki sol bemol-fa-mi motifinin aksanlı olarak gelmesi bir "Horon" duyuluşu yaratır (Nota 3).

Nota 3. 35. ölçüde duyulan horon karakterli motif.

43. ölçüde viyolonsel bir "uzun hava" girişini duyurur. Bu cümle ilk üç notası itibariyle "saba" makamını andırır. 48. ölçüde viyola temaya tam dörtlü tizden başlar ancak bu cümle "kürdi" makamını anımsatır. Bu ağırlaşma 15. ölçüde duyulan gerilimli pasajın ifade ettiği çatışmanın durulması olarak değerlendirilebilir. Bu coşkulu gerilim yerini bir ağıta bırakmıştır.

53. ölçüde 2. keman, 54. ölçüde 1. kemanın farklı perdelerden katılımıyla Füg yapılı bir pasaj ortaya çıkar. Bu noktada makamsal yapılar yerini atonal armonik duyuluşlara bırakır (Nota 4).

Nota 4. 48. ölçüde başlayan viyola teması. 53. ve 54. ölçülerde füg formunda ikinci ve birinci kemanda eklenen cevap temaları.

Pasaj giderek yükselir ve 62. ölçüde 6/4'lük bir ölçüyle zirveye ulaşır. Bu zirve modal yapıyı da Fa eksenine taşır. Tüm çalgıların unison olarak çaldığı tremolo Fa notası ile gelişme bölümü başlar.

Ana tema ilk tonuna göre büyük üçlü pesten ilk sergide viyolanın çaldığı eşlik partisine ikinci keman ile başlar (Nota 5).

Nota 5: 62. ölçüde füg yapılı pasajın zirve noktası, gelişme bölümünü başlatan tremololar ve ikinci kemanda başlayan birinci tema girişi.

67. ölçüde temayı viyolonsel duyurur. 75. ölçüde keman ana temanın motifleriyle oluşturulmuş daha geniş cümleli karşı bir melodi seslendirilir. 79. ölçüde tremololardan oluşan bir köprü motifi modun eksenini re notasına taşır. Burada ikinci kemanla viyola temayı duyururken üçleme sekizliklerden oluşan eşliği 1. keman devralır (Nota 6).

Nota 6. 79. ölçüde başlayan tremololu köprü ve 2.keman ve viyolanın duyurduğu tema. Üçleme eşliği keman devralır.

90. ölçüde 1. temanın unsurları kullanılarak oluşturulmuş ikinci bir tema duyulur. Bu temaya 1. ve 2. keman sekizlik, üçleme sekizlik ve onaltılıklardan oluşan motiflerle oldukça dinamik bir eşlik partisi çalar. Viyola ise en baştan beri sürdürdüğü üçleme sekizlik motifli eşliğe devam eder. 94 ve 97. ölçüler arasında duyulan yükseliş cümlelerini takiben ¾ lük tartıma sahip 3 ölçülük sakin ama

güçlü bir pasaja ulaşılır. Ardından bu pasaj sebare ve ¾'lük tartımlar arasında geçişler yaparak devam eder (Nota 7).

Nota 7. 94. ölçüden itibaren başlayan tremololu yükseliş cümlesi. ¾'lük ve sebare tatımlardan oluşan pasaj

111. ölçüde tempo ve tartım değişerek, 2/4'lük tartımla *lento* tempoda kasvetli bir pasaja geçilir. Bu pasaj ana temanın motiflerini çeşitli noktalarda hatırlatarak yeniden sergiye hazırlık oluşturur. 124. ölçüde, viyolanın eşlik motifleriyle desteklediği yeniden sergi başlar. İki ölçü sonra (126. ölçü), ikinci keman ana temayı sunarken; 130. ölçüde birinci keman, ilk sergiden farklı olarak temayı aynı tonda sürdürür. İki keman, tema boyunca bir oktav aralıkla unison olarak çalar. 134. ölçüden itibaren kemanlar, aynı motifi üç kez tekrarlayarak hızlanır ve tremololardan oluşan iki ölçülük final pasajına ulaşır. Eser, üçlü, yedili ve dokuzlu aralıkları içermeyen *la 11'li* akoruyla sonlanır (Nota 8).

Nota 8. 134. ölçüde başlayan final hazırlığı ve final akoru.

2. Bölüm

5/8'lik tartımda Karadeniz yöresine ait motifleri hissettiren dinamik bölüm re majör tonalitesi üzerinde modal bir yapıdadır. Temayı melodiden çok, tüm enstrümanların aynı anda çaldığı ritmik yapı belirler. 17. ölçüde 4 sekizlik tartıma sahip 3 ölçüde zayıf zamanlar üzerine kurulu bir karşı zaman senkopu ile güçlü pizzicato akorlar ritmik bir kontrast yaratır. Bu yapı stilize edilmiş bir "horon" dansıdır. Notada yazmasa da 20. ölçüde tekrar "arco" yapıdaki 5/8'lik bölüme bir nefesle başlanır (Nota 9).

Nota 9. 17. ölçüde başlayan pizzicato karşı zaman senkoplu pasaj. 20. Ölçüde tekrar "arco"ya dönüyor.

28. ölçüden itibaren tema, 4/8'lik ve 3/8'lik şeklindeki tartımları ardışık şekilde farklı ölçü sayılarında sıralayarak ilerler. 36. ölçüde tekrar 5/8'lik ilk temaya döner. Ancak burada tema mi bemol-re bemol notaları eksenindedir. 44. ölçüde 4/8'lik tartımda 8 ölçüye yayılan ve çarpışan seslerden oluşan senkoplu akorlar duyulur. Akorlar bölümün genel staccato karakterli yapısının aksine "tenuto" olarak çalınır. Burada Erkin, staccatolarla horon dansının ayak vuruşlarını, tenuto akorlarla da kemençenin çalış tekniğini betimlemiş olabilir. 52. ölçüde 5 dörtlük sayı boyunca sekizlik notalardan oluşan pizzicato bağlantı motifi çalınır (Nota 10).

Nota 10. 44. ölçüde başlayan senkoplu akorlar ve 52. ölçüde başlayan pizzicato bağlantı motifi.

55. ölçüde tekrar ilk temaya dönülür. 64. ölçüde ¾ tartım üzerinde senkoplu akorlardan oluşan 6 ölçülük bir cümle başlar. Burada Erkin 3/4 'lük ölçüde bir senkop oyunuyla burayı aksak ritm gibi duyurur. Besteci bu cümlede "Molto marcato" ifadesinin verebilmesi için tüm akorların arşeyi çekerek çalınmasını istemiştir. Burada besteci aksak ritimlerin seyirci tarafından daha belirgin şekilde duyulmasını istemiş olablir. 70. ölçüde tüm enstrümanlar birer ölçü içerisinde kanonik bir yapıda birer glissando ile bitiş akoruna bağlanır. Burası çok güçlü çalınır ve bitiş akoru iki piano nüansına kadar sönerek biter (Nota 11). Bu cümle, hareketli bir türkünün bitişinde söyleyen kişi tarafından söylenen bir "nida"yı temsil ediyor olarak değerlendirilebilir.

70. ölçü

Nota 11. 70. ölçüde başlayan ve finali hazırlayan kanonik yapılı glissandolar ve bitiş akoru.

Buradan üçüncü bölüme "attaca" olarak bağlanılır. 78. ölçüde ağıt karakterli bir ara bölüm başlar. Modal yapılı tema viyoladadır. Viyolonsel farklı bir melodiyle viyolaya eşlik eder. Viyolonseldeki bir onaltılık ve noktalı sekizlikten oluşan motifler, yöresel müzikte uzun hava, ağıt, taksim gibi ritmik olmayan yapılarda sık rastlanan bir tür süslemedir. 81. ölçüde iki kemanın pianissimo nüansa sahip 16'lık altılama motifleri ana temaya cevap verir. Bu cümle kırsalda yaşamı andıran pastoral bir atmosfer yaratır (Nota 12).

Nota 12. İki kemanın pastoral bir hava yaratan 16'lık altılama motifleri.

Viyolanın teması 15 ölçü ve arkasından 5 ölçü boyunca devam eden iki cümleden oluşur. Viyolonsel uzun hava karakterli eşliğine bu cümleler boyunca devam eder. İkinci cümlede kemanların cevabı arpej motifi olarak 1 kez duyulur. 101. ölçüde tekrar 5/8'lik ilk tema başlar. Tema bazı küçük farklılıklarla devam eder (Nota 13).

Nota 13. 101. ölçüde küçük farklılıklarla tekrar başlayan 5/8'lik tema.

121. ölçüde 4 ölçü boyunca bir yükseliş cümlesi güçlü bir şekilde finali hazırlar. Bölüm piano nüansından başlaya küçük bir crescendo yapan "poco sostenuto" ifadeye sahip oldukça sakin sürpriz bir motifle tamamlanır (Nota 14).

Nota 14. 2. bölümün finali.

3. Bölüm

Andante tempo ifadeli bu bölüm uzun hava karakterli bir tema ile birinci kemanda başlar. Enstrümanların sırayla temaya başlamaları bir *kanon*[3] etkisi yaratır. Ancak ikinci keman burada farklı bir melodi çalar. Bu bölüm ilk iki bölüme göre Anadolu ezgilerini daha belirgin şekilde duyurur. Eşlik partileri ise bu belirgin melodilere kontrast şekilde atonal akorlar oluşturur. 3. bölümün teması ilk bölümün tema motifinden izler taşır, bu da bölümler arasındaki organik bağı ortaya koyar (Nota 15).

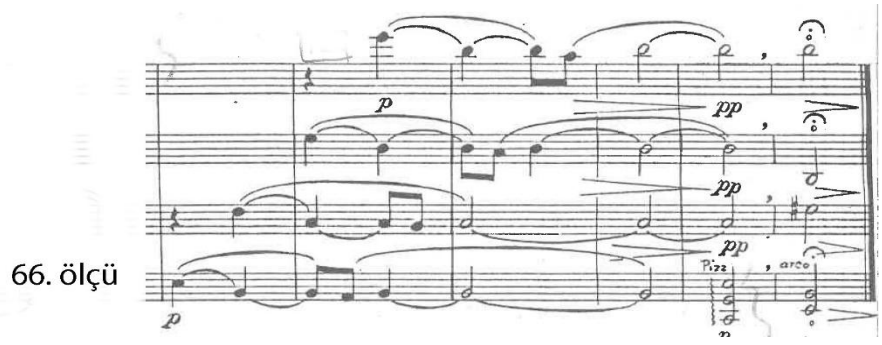
Nota 15. 1. bölüm ve 3. bölüm temaları arasındaki organik bağ.

[3] Bir melodik yapının belirli zaman aralıklarıyla farklı partilerde art arda başlayarak çok sesli bir parça oluşturması.

Tema kontrpuan yapısında gelişerek ilerler. 35. ölçüde tema füg yapılı olarak çalınır. Tema tüm enstrümanlarda sırayla farklı tonlarda duyulur (Nota 16).

Nota 16. 35. ölçüden itibaren başlayan füg yapılı tema. (Her yeni tema başlangıcı numaralandırılmıştır).

42. ölçüde 2. keman, viyola ve viyolonselin tremolo eşliğinde, birinci keman bir uzun hava temasına başlar. Bu tema 52. ölçüye kadar sürer. 53. ölçüde temanın unsurlarından oluşan coda, bölümü sona erdirir. Burada 66. ölçüden başlayan 4 ölçülük kanon yapısı dikkat çekicidir. Oldukça sakin çalınan final cümlesi "flageolet"[4] olarak çalınan mistik bir akorla sona erer (Nota 17). Flageolet'nin kullanımı yoğun kanonik yapının ardından puslu bir atmosfer yaratarak sakin bir final oluşturur.

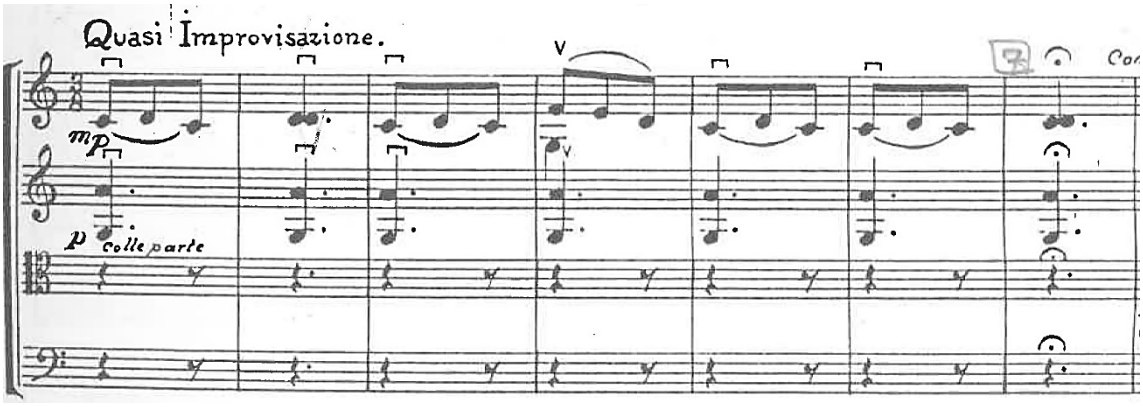


Nota 17. Kanon yapılı final cümlesi ve mistik bitiş akoru.

[4] Yaylı sazlarda tele hafifçe dokunarak basılan sesin doğuşkanlarının duyurulması.

4. Bölüm

"Quasi improvisazione" yani "doğaçlama gibi" şeklindeki ifade tanımlı bölüm re tonalitesi üzerinde 4 ölçülük ağır bir uzun hava motifi ile başlar. Temayı 1. keman seslendirirken 2. keman 9'lu aralığa sahip çift notalarla eşlik eder (Nota 18).

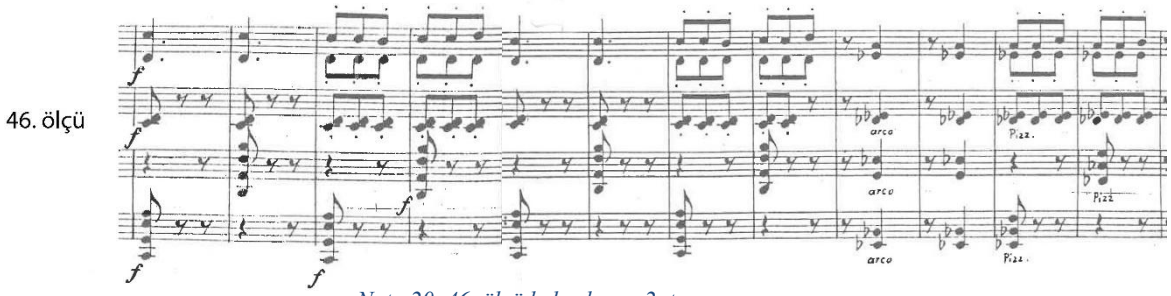


Nota 18. 4. bölümün uzun hava motifli giriş teması.

8. ölçüden itibaren arpejli motiflerden oluşan ve pizzicato olarak çalınan bir cümle, bölümü bir "buharlı lokomotifin hızlanması" etkisi yaratarak hızlandırır. Besteci burayı "commencianto lentamento poco a poco movendo fino" (yavaş yavaş hareket ederek) ifadesiyle belirtmiştir. Söz konusu hızlanma 18. ölçüde bölümün kendi temposuna ulaşır (Nota 19).

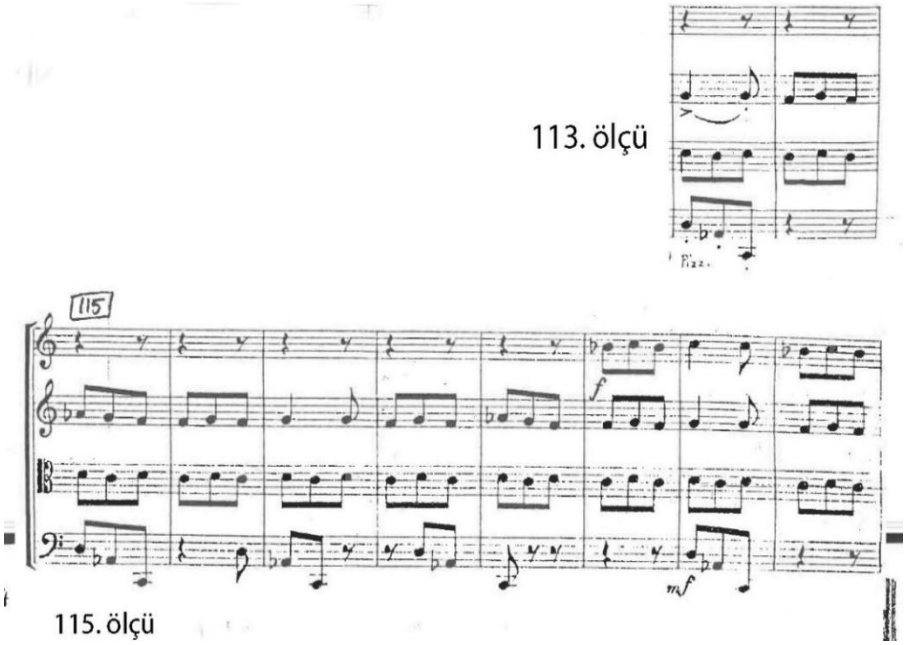
Nota 19. 8. ölçüde başlayan giderek hızlanan pizzicato pasaj.

24. ölçüde bölümün hızlı tempolu kısmı başlangıçtaki tema ile başlar. Temayı 1. keman çalarken 2. keman "arco" çalınan akorlarla viyola ve viyolonsel ise pizzicato çalınan akorlar ile dinamik bir eşlik partisi oluşturur. 46. ölçüde 2. tema başlar. Yine 1. kemanın seslendirdiği bu temaya 2. keman aynı ritmik motiflerden oluşan akorlarla eşlik eder. Viyola ve viyolonselin yaptığı eşlik ise 1. temayla aynı şekilde devam eder (Nota 20).



Nota 20. 46. ölçüde başlayan 2. tema.

2. tema iki kez tekrarlandıktan sonra 10 ölçü boyunca re notası üzerinde sürdürülen bir dönüş köprüsü ile tekrar 1. temaya bağlanılır. Temayı bu sefer viyola seslendirir. Viyola temayı 8 ölçü boyunca tek başına çalar. 104. ölçüde 2. keman temayı tam dörtlü yukarıdan duyurur. Viyola aynı ritmik motiflerle temaya eşlik eder. 113. ölçüden itibaren, viyolonsel 3 notadan oluşan inici arpejli bir motife sahip eşlik partisini duyurur. Erkin, iki ölçüde bir duyulması gereken bu üçlü motifi 115. ölçüden itibaren her ölçüde 1 sekizlik erken başlatarak dinleyiciyi şaşırtan bir senkop kurgulamıştır (Nota 21).

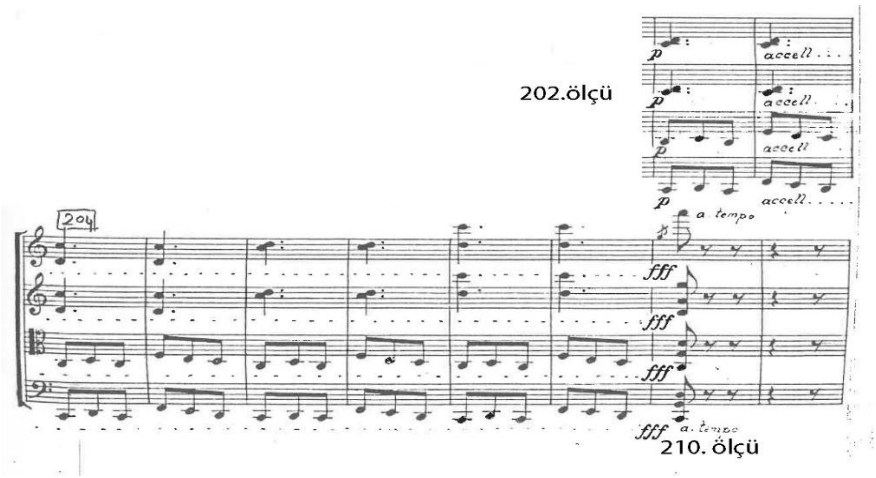


Nota 21. Viyolonselin arpej motifli ve senkoplu eşlik partisi.

120. ölçüde temayı 2. kemanın tam dörtlü yukarısından 1. keman alır, ikinci keman da temaya paralel olarak eşlik eder. 132. ölçüde tema 1. ve ikinci kemanın bir oktav farkla unison olarak seslendirdiği, 16'lıklardan oluşan bir yükseliş ve ardından gelen pentatonik ve inici bir köprü cümlesi ile 141. ölçüde tekrar 1. temaya bağlanır ancak bu sefer tema re ekseni üzerindedir (Nota 22).

Nota 22. Re ekseni üzerinde tekrar sergilene tema.

149. ölçüde 2. keman viyolanın küçük 6'lı yukarısından temayı devralır. 157. ölçüde 1. keman, 2. keman partisinin tam dörtlü yukarısından temayı devralır. 169. ölçüde, 132. ölçüde duyulan pentatonik cümle tam dörtlü tizden seslendirilir. 181. ölçüde tekrar 1. temaya bağlanılır. Viyola do notası üzerinde tekrar eden 8'liklerle temayı hazırlar. Bu sefer temayı viyolonsel seslendirir. Viyola aynı motiflerle viyolonsele eşlik eder. 196. ölçüden itibaren viyola ve viyolonsel, temayı unison olarak çalar. 202. ölçüde 1. ve 2. keman çift seslerle bir yükseliş başlatır. 210. ölçüde tüm enstrümanlar do ekseninde kuvvetli ve kısa çalınan bir akoru tınlatarak yükselişi zirveye taşır. (Nota 23).



Nota 23. 202. ölçüde 1. ve 2. kemanın çift seslerle başlattığı yükseliş cümlesi.

Bu akor çeşitli senkoplarla 10 kez tekrar edilir. 227. ölçüde bölümün en başındaki uzun hava yapılı cümleye dönülür. Yine aynı şekilde tempo hızlanır ve 1. keman ana temayı duyurur. Tema 261. ölçüden itibaren birer oktav yukarıdan 2 kez çalınarak 3. pozisyondaki do üzerinde dört ölçülük bir trile ulaşır. 274. ölçüde güçlü bir pentatonik arpej yapılı bir inici cümle seslendirilir ve ardından do eksenli iki pizzicato akorla bölüm ve eser sona erer (Nota 24).

Nota 24. 4. Bölümün final cümlesi.

TARTIŞMA

Bu bölümde Ulvi Cemal Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsü ile Köçekçe süiti, Keman konçertosu ve piyanolu beşlisinde kullanılan geleneksel motif ve ritimler karşılaştırılmış, Erkin'in genel müzikal ve form yaklaşımları ortaya konulmuştur. Ayrıca Erkin'in söz konusu eseri Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in yaylı çalgılar dörtlüleri ile karşılaştırılmıştır. Türk Beşleri'nin diğer üyeleri olan Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar'ın benzer eserleri ile ilgili akademik çalışmalar bulunmadığı için bu eserlerle ilgili bir karşılaştırma yapılamamıştır.

Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsü Köçekçe süiti ya da keman konçertosundaki teknik ve tematik yaklaşımla paralellik taşır. Örneğin, Köçekçe Süiti'ndeki (1943) dans ritimleri ve Keman Konçertosu'ndaki (1947) makamsal pasajlar, bu dörtlüde de sıklıkla görülmektedir (Belce, 2018: 7). Keman konçertosunda da Türk müziğine özgü motiflerin yoğun kullanımı dikkat çeker. Besteci, makamların doğal akışını koruyarak melodileri işleymiş, temaların akılda kalıcı ve halk tarafından benimsenebilir olmasına çalışmıştır. Dörtlü armonik sistemle desteklenen eşlik yapıları, Türk makamları ile Batı müziğini uyumlu bir şekilde birleştirmiştir. İlk bölüm, geleneksel Sonat formuna uygun olarak yapılandırılmıştır ve Frigyen modunun baskın olduğu modal bir dil kullanılmıştır. İkinci bölüm A-B-A şemasıyla üç bölmeli Lied formunda düzenlenmiş olup tonal diziler ön plandadır; Eolien modu ve doğal minör etkileri bu bölümde belirgin şekilde hissedilir. Üçüncü bölümde ise makamsal tınılar ve Anadolu dans motifleri daha belirgin kullanılmıştır. Serbest formda bestelenen bu kısım, Türk kültürünün Avrupa'ya tanıtılmasında etkili bir rol oynamıştır (Altınsoy, 2017: 53-54). Erkin'in Piyanolu Beşli'sinin birinci bölümü de "sonat allegrosu" formundadır. Beşlinin ikinci bölümü yine konçertodaki gibi lied formunda yazılmıştır. Besteci, İkinci bölümün ana teması için si üzerinde segah makamını temel almıştır. Üçüncü bölümde aksak ölçüler kullanılmıştır (Yazgan, 2016: 39-58). Buradan anlaşılmaktadır ki, Erkin eserlerinde sonat formunu sıklıkla kullanmakta ve bazı Klasik Türk müziği makamlarını kullansa da genellikle Türk halk müziğine ait materyalleri tercih etmektedir. Ayrıca eserlerinin genel yapısı Empresyonist akımın izlerini taşımaktadır.

Diğer Türk Beşleri'nin yaylı çalgılar dörtlüsü için yazdıkları eserleri ile kıyaslandığında, Erkin'in daha lirik ve izlenimci bir dil benimsediği görülür. Örneğin, Ahmed Adnan Saygun'un deneysel dilinin en belirgin örneği olan 2. kuartet; yapısal, müzikal ve karakteristik açıdan daha soyut ve dolaylı bir anlatıma sahiptir ve dinleyiciye açık ve hemen tanınabilir melodik ve ritmik yapılar sunmaz (Aracı, 1999: 187-188). Ayrıca Erkin bu kuartette uzun hava, horon, zeybek, halay gibi daha çok geleneksel halk müziği ezgi ve ritimlerini kullanırken, Saygun, 2 numaralı yaylı çalgılar dörtlüsünde; başta bestenigâr olmak üzere, karcığar, hüzzam, hicaz, ve rast gibi Osmanlı makamsal müziğinin dizilerini kullanmayı tercih etmiştir (İşkodralı, 2019: 27, Usta, 2018: 51). Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsü ile kıyaslandığında, Necil Kazım Akses'in 1 numaralı yaylı çalgılar dörtlüsü de Empresyonist akımın etkilerini taşımaktadır ve yoğun bir polifonik yapıya sahiptir. Akses de 1 numaralı yaylı çalgılar dörtlüsünde, 2. bölümün başlangıcındaki "Zeybek dansı" motiflerini kullanarak, Erkin gibi halk müziği unsurlarını soyutlamıştır. Ancak Akses'in, Ulvi Cemal

Erkin'den, özellikle de mensubu olduğu Türk Beşleri grubundaki diğer bestecilerden ayrışmasını sağlayan temel nitelik, *aleatorik* (rastlantısal) müzik tekniklerini benimseyerek bunları geleneksel Türk Müziği'nin makamsal yapısıyla özgün bir sentezde buluşturmasıdır (Aybulus, 2019: 75).

Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri içinde özellikle lirik ve izlenimci diliyle öne çıkar. Ahmed Adnan Saygun'un makamsal soyutlamalarına veya Necil Kazım Akses'in aleatorik-polifonik denemelerine kıyasla, Erkin'in doğrudan ve duygusal iletişim kurmayı hedefleyen eserleri daha fazla seslendirilmektedir. Saygun'un deneysel ve soyut makamsal dilinin aksine, Erkin'in eserleri yerel renkleri daha fazla koruma eğilimindedir. Eserlerinde Anadolu halk müziğinin ritmik ve ezgisel unsurlarını (uzun hava, zeybek, halay) açık bir şekilde işleyerek tanıdık melodik yapılar sunmuştur. Bu anlamda Erkin'in Eserleri, Akses'in rastlantısallık ve karmaşık polifoniye dayalı tekniklerinin dışında, Akses ile benzer özellikler göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri'nin eserleri en çok bilinen bestecilerinden biri olarak, Anadolu'nun yerel müzik mirasını batı senfonik formlarıyla birleştiren evrensel bir dil yaratmıştır. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* gibi eserlerinde gözlemlenen pentatonik motifler, makamsal geçişler ve senkoplar, yöresel Türk müziğinin Klasik müzik platformunda nasıl yeniden yorumlanabileceğini kanıtlamaktadır. Örneğin, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde kullanılan Saba ve Kürdi makamları, Anadolu'nun melodik zenginliğini sonat formu içerisinde yansıtır. Aksak ritimler (5/8, 9/8) ise zeybek ve horon gibi geleneksel dansların dinamizmini evrensel bir müzikal dile dönüştürür. Özellikle 1. Bölümdeki kontrpuan tarzı işlemeler ve 3. Bölümdeki uzun hava teması, Bartók'un ulusalcı yaklaşımıyla benzerlik gösterirken aynı zamanda Fransız izlenimciliğinin renklerini de yansıtır. Erkin, halk ezgilerini bazen doğrudan alıntılamış bazen de onları bölerek, oluşturduğu müzikal cümlelerin yapı taşları olarak kullanmış, bu yöntem de geleneksel müziğin evrenselliğe ulaşmasını sağlamıştır. Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsünün 1. bölümdeki füg yapısı, Türk müziğinin "taksim" geleneğini kontrpuan tekniğiyle harmanlamıştır.

Erkin'in idari ve eğitimci kimliği de en az besteciliği kadar önemli olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşundaki rolü, Türkiye'de müzik eğitiminin kurumsallaşmasına katkı sağlarken, opera librettolarını Türkçe'ye kazandırması, Batı klasiklerinin toplumla buluşmasını kolaylaştırmıştır. Yetiştirdiği İlhan Usmanbaş gibi besteciler, onun teknik titizliğini ve gelenekseli koruma amacını sürdürmüştür. Erkin'in eğitimci ve şef kimliğiyle Türkiye'de konservatuvar

geleneğinin temellerini atması, onun yalnızca bir besteci değil, kültürel bir öncü olarak da tanınmasını sağlamıştır.

Bu çalışma Erkin'in müziğinin yalnızca tarihsel bir olgu değil, günümüzde de geçerliliğini koruyan sanatsal bir örnek olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Erkin'in müziğinin hem ulusal kimliğin inşasında hem de Klasik Batı müziği alanında Türkiye'yi temsil etmesindeki önemli rolünü göstermektedir. Erkin'in eserleri, geleneksel motiflerin modern formlarla nasıl yeniden üretilebileceği sorusuna cevap arayan güncel bestecilere de yol gösterici olmaktadır.

Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsünün, Bartók'un ve Kodály'nin yaylı çalgılar dörtlüleriyle müzikal dil ve form açısından karşılaştırılması önerilir.

Bu araştırma, Türkiye'de Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsünü detaylı şekilde analiz etmesi açısından literatüre katkıda bulunabilecek özgün bir çalışmadır. Çalışmanın bundan sonra benzer konularla ilgili çalışmalarda önemli bir kılavuz olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak*, cilt.2, İstanbul: Pan Yayınları

Akbulut Demirci, Ş. (2018). Three Turkish composers and their Paris education years. *Universal Journal of Educational Research, 6*(11), 2577-2585.

Altınsoy, A. (2017). *Ulvi Cemal Erkin keman konçertosu'nun müzikal analizi.* (Yüksek Lisans Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir). Erişim adresi Ulusal Tez Merkezi.

Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Artaç, A. (2021). Konservatuvarların çalgı eğitimi müfredatlarında çağdaş Türk müziği eserlerinin yerinin incelenmesi. *Akademik Sanat Dergisi. 14,* 51-80.

Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği ile 1. ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, *1*(2), (63-76).

Belce, M. S. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" İsimli Orkestra İçin Dans Rapsodisi'nin Müzikal Analizi ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Boran, İ. Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çalgan, K. (1991*). Duyuşlar-Ulvi Cemal Erkin*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Çavuş Ü. (2019). Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" senfonik eserinin trompet sololarının incelenmesi ve çalış teknikleri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1*(1), 55-69.

Deniz, Ü. (2016). *Milli Musiki ve Türk Beşleri: Türk Beşleri tarafından çok seslendirilmiş olan türkülerin armoni anlayışı bakımından incelenmesi*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İşkodralı. M.E. (2019), Cumhuriyet, Türk müziği ve Türk beşlileri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1*(1), 23-30.

Kalın, I. (2019). *Ulvi Cemal Erkin piyano sonatının biçimsel yapısı ve çalış teknikleri açısından incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir).

Mimaroğlu, İ. (2006). *Müzik tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Munzur, M. (2013). The formal analysis of the violin concerto by Ulvi Cemal Erkin in terms of structural studies. *Journal of Education and Future, 4*, 123 – 128.

Ortakale, G. (2007). *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri.* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Say, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi, 2. Cilt, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saydam, Akif (1997). *Ünlü müzisyenler yaşamları*, *yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Savaş, S. Ulvi Cemal Erkin'in "Beş Damla" adlı eseri'nin bölümlerinin karakter parçası olarak incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *9*(119), 209-223.

Usta, Ö. (2018). Ahmed Adnan Saygun'un Dizisel Yaklaşımına Bir Örnek: Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35. *Eurasian Journal of Music and Dance,13,* 34-53.

Yanya, A. (2015). 21. *yüzyıla kadar cumhuriyet dönemi Türk bestecilerin eserlerinde fagotun yerine genel bir bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in köçekçe orkestra süitinde fagotun kullanımı*. (Yüksek Lisans Tezi). T.C Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yazgan, E. (2016). *Ulvi Cemal Erkin'in piyanolu beşli eserine yönelik bir inceleme.* (Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Web Kaynakları

http1: (Erişim adresi: www.ulvicemalerkin.com), [Erişim tarihi: 05.03.2025].

EXTENDED ABSTRACT

The early Republican era in Turkey (1923-1950) marked a transformative period in which the nascent state sought to redefine its cultural identity by synthesizing Anatolian heritage with Western modernity. Central to this project was the democratization of art, particularly music, as a vehicle for national unity and global engagement. The "Turkish Five" comprising Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, and Necil Kazım Akses spearheaded this movement, blending folk traditions with European classical frameworks. Among them, Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) distinguished himself through his nuanced integration of Anatolian motifs into sophisticated Western forms. This study explores Erkin's String Quartet (1936) as a microcosm of his artistic vision, revealing how his technical mastery and cultural sensitivity created a synthesis between local traditions and universal musical language. This research combines score analysis, historical contextualization, and critical discourse to unravel the multidimensionality of Erkin's String Quartet. Thematic, harmonic, and rhythmic elements are examined through the lens of ethnomusicology and postcolonial theory, highlighting the dialectic between folk authenticity and cosmopolitanism. Archival materials, including Erkin's correspondence and early 20th century Turkish music journals, provide insight into his creative process. Comparative references to Béla Bartók's ethnographic methodologies and Maurice Ravel's orchestral innovations further situate Erkin within global modernist currents.

Born into an intellectual Istanbul family in 1906, Erkin's early immersion in music through his mother's piano tutelage and exposure to Ottoman court repertoire laid the groundwork for his eclectic style. His formative years at Paris Conservatory (1925-1930) under Nadia Boulanger and Isidor Philipp instilled a rigorous command of counterpoint and orchestration, while his encounters with French Impressionism shaped his harmonic palette. Upon returning to Turkey, Erkin became a linchpin of Ankara's nascent musical infrastructure, co-founding the Ankara State Conservatory in 1936. As an educator, he cultivated a generation of composers who balanced technical precision with folkloric innovation, while his administrative work in translating opera librettos into Turkish democratized access to Western classics.

Erkin's oeuvre reflects a dual commitment to Anatolian roots and universalist aspirations. His works are characterized by:

1. **Modal Hybridity**: The infusion of *makams* like Saba and Kürdi into sonata and fugue structures.

2. **Rhythmic Innovation**: Asymmetric *aksak* patterns (e.g., 5/8, 9/8) superimposed on Western meters to evoke folk dances like *zeybek* and *horon*.
3. **Orchestral Color**: Impressionistic textures, such as *pizzicato-glissando* effects in the *Köçekçe Suite*, mimicking the *bağlama* (Turkish lute).
4. **Cyclic Form**: Thematic recurrence across movements, as seen in the *Violin Concerto*, to unify folk narratives with symphonic logic.

Erkin's avoidance of literal folk quotations instead abstracting their essence into motivic cells distinguished him from contemporaries like Bartók, prioritizing emotional resonance over ethnographic fidelity.

Erkin's *String Quartet*, composed at age 30, epitomizes his synthesis of Anatolian vernacular and classical rigor. A four-movement arch, it unfolds as follows:

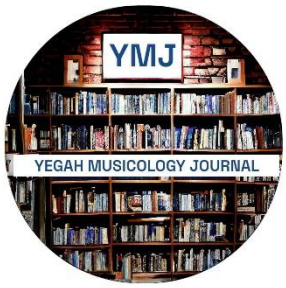
1. **Allegro ma non troppo:** The second violin introduces a pentatonic theme over viola triplets, evoking the improvisatory *taksim*. The exposition's folk-derived motifs undergo contrapuntal development, with canon-like dialogues between violins mirroring Black Sea *horon* dances. A modal shift to Phrygian in the recapitulation underscores Anatolia's multicultural soundscape.
2. **Scherzo:** A kinetic movement rooted in Thracian wedding dances, its asymmetrical meter (2+3) disrupted by syncopated *giorzandi*. The trio section features a viola solo in Saba *makam*, its microtonal inflections contrasting the outer sections' diatonic vigor. Erkin's use of *pizzicato* harmonics mimics the *kemençe* (Pontic lyra), regionalizing the quartet's timbre.
3. **Andante:** Structured as a fugato, the viola's *uzun hava* (long melody) unfolds over cello *flageolets*, evoking Aegean laments. Dissonant counterpoint in the second subject reveals Boulanger's influence, while a modal cadence on E Aeolian merges Anatolian mourning with Baroque pathos.
4. **Finale**: A rondo-like structure oscillates between *zeybek* rhythms (9/8) and free *taksim* passages. The cyclic return of the first movement's theme, now in D Dorian, culminates in a unison *fortissimo* climax a metaphor for Turkey's synthesis of East and West.

The quartet's significance lies in its subversion of Orientalist tropes. Unlike Western exoticism, which often tokenized "Eastern" sounds, Erkin reimagined folk elements as structural pillars. For

instance, the Scherzo's 5/8 meter is not merely decorative but generative, driving harmonic progressions through hemiolas and metric modulation. Similarly, the Andante's Saba *makam* transcends local color, its augmented seconds functioning as pivot tones between keys. This architectural approach earned international acclaim; Finnish critic Helen Eenhjelm hailed the quartet as "A universal manifesto of Anatolian soul," while Prague Radio's 1940 broadcast marked Turkey's entry into global chamber music discourse. Erkin's legacy is twofold: as a composer, he demonstrated that folk idioms could fuel modernist innovation without compromising complexity; as an institution-builder, he democratized music education, fostering a lineage of composers like İlhan Usmanbaş. His *String Quartet* remains a pedagogical staple in Turkish conservatories, its fusion of *aksak* rhythms and sonata form exemplifying "glocal" artistry. Posthumously, Erkin's accolades including France's *Légion d'Honneur* (1950) and Turkey's State Artist title (1971) underscore his dual role as national icon and global citizen.

This study reveals the critical role of Erkin's music in both constructing national identity and representing Turkey on the global music scene. The composer's legacy shows that the synthesis of the traditional and the modern is still relevant as an artistic model.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 01.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1649295
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

TARİHSEL SÜREÇLERE GÖRE UŞŞAK MAKAMI

İRDEN, Sühan[1]

ÖZ

Türk Müziği'nin teorik ve pratik tarihinde Uşşak makamı için teorik bir alt yapı bulunmamaktadır. Bu durum, Uşşak kavramının en doğru bilgilerle açıklanması ve öğrenilmesinde "ön bilgi eksikliği" ve "kavram yanılgısı/yanlış anlama" gibi sorunlara yol açmaktadır. Uşşak makamının, tarihi süreç içerisinde müzik teorisiyle ilgili çeşitli kaynaklarda *cins, tabaka, dörtlü, beşli, daire, perde* ve *makam* gibi kavramlarla birlikte kullanıldığı bilinmektedir. Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî (1216-1294) Uşşak'ı 13. yüzyıldan itibaren önce Tanînî-Tanînî-Bakiyye (TTB) aralıklarından oluşan bir *cins, tabaka, dörtlü,* sonra da bir *daire* olarak tanımlamıştır. 15. yüzyıldan sonra yazılan edvâr ve risâlelerde bu işlevler terk edilmiş; zamanla 13. yüzyılda "Nevrûz", 15. yüzyılda "Rekb/Çargâh-ı Rekb", 18. yüzyılda "Dügâh-ı Kadîm" ve "Hûzî" makamlarının "Uşşak" makamı olarak kullanıldığı ve günümüze kadar ulaştığı tespit edilmiştir. Yani Uşşak ismi asırlar boyunca aynı kalsa da melodik yapısının sürekli değişip dönüşerek günümüze kadar ulaştığı anlaşılmaktadır. Bu çalışmada, kuramsal kaynaklardan elde edilen bulgular doğrultusunda Uşşak makamının tarihsel değişim sürecini ortaya koymak amacıyla nitel veri tabanlı, ilişkisel tarama, doküman analizi ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır. Bu yöntemle, teorisyenlerin Uşşak makamını açıklarken kullandıkları yaklaşım ve

[1] Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Geleneksel Türk Müziği ASD, irdensuhan46@gmail.com, https://orcid.org/0000-0003-4335-5648

sınıflandırmalar ile bestecilerin pratik uygulamaları esas alınarak makama ilişkin doğrular tespit edilmiş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uşşak, Musıki, Edvâr, Osmanlı, Eğitim.

UŞŞAK MAKAM ACCORDING TO HISTORICAL PROCESSES

ABSTRACT

There is no theoretical infrastructure for the Uşşak makam in the theoretical and practical history of Turkish Music. This situation causes problems such as "lack of prior knowledge" and "misconceptions" in explaining and learning the concept of Uşşak with the most accurate information. It is known that Uşşak makam has been used with concepts such as gender, layer, fourth, fifth, circle, fret and maqam in various sources related to music theory throughout the historical process. Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî (1216-1294) defined Uşşak as a layer, quadruple consisting of Tanînî-Tanînî-Bakiyye (TTB) intervals, and then as a circle, starting from the 13th century. These functions were abandoned in the edvârs and treatises written after the 15th century, and over time it was determined that the makams "Nevrûz" in the 13th century, "Rekb/Çargâh-ı Rekb" in the 15th century, "Dügâh-ı Kadîm" and "Hûzî" were used as the makam "Uşşak" in the 18th century and have survived to the present day. In other words, although the name Uşşak has remained the same for centuries, it is understood that its melodic structure has constantly changed and transformed, reaching the present day. In this study, qualitative data-based, relational scanning, document analysis and literature review methods were used in order to reveal the historical change process of Uşşak makam in line with the findings obtained from theoretical sources. With this method, the truths about the makam were determined and explained based on the approaches and classifications used by theorists while explaining the Uşşak makam and the practical applications of the composers.

Keywords: Uşşak, Music, Edvâr, Ottoman, Education.

GİRİŞ

Bilimin başlangıcı, bir insanın başkaları için sıradan sayılabilecek bir şeye farklı bir anlayışla yaklaşması, şaşırması ve ona ilgi göstermesiyle ilişkilendirilir (Porzig, 2011: 7).

“Kavrambilim”, kavramların yapı ve özelliklerine göre nasıl adlandırılması gerektiğini ve

kavramlar arasındaki ilişkileri mantık çerçevesinde inceleyen bilim dalıdır (Cabré, 1999: 42).

Batı dillerinde "concept" ve "notion" sözcükleriyle birlikte kullanılan "kavram" sözcüğü, Arapçada "fikir, anlam, yargı ve değer" anlamlarına gelmekte, Türkçe'de ise "zihni çalıştıran anahtar sözcükler" olarak değerlendirilmektedir (Tural, 2002: 62).

Kavram ve kavramsal alan, dünya bilgisi ile doğru orantılıdır ve kişinin bilgisi arttıkça değişir ve bu değişim bazen kavramın anlamının genişlemesine, bazen farklı bir anlama, hatta yanlış anlaşılmaya yol açabilir. Bu noktada çözüm yanlış bilginin düzeltilmesi olabilir (Özlem, 2004: 68).

Kavramların açıklanmasında ve öğrenilmesinde gerek geçmiş kullanımlarla gerekse günlük kullanımlarla bağlantı kurulamaması nedeniyle "ön bilgi eksikliği/yetersizliği" ve "kavram yanılgısı/yanlış anlama" gibi çeşitli güçlüklerle karşılaşılmaktadır (Köksal, 2006: 477).

"Alternatif anlama" olarak da tanımlanan "kavram yanılgısı/yanlış anlama", öğrenilen kavramların zihinde yeterince oluşmamasına ve bilimsel anlamının dışında kullanılmasına neden olmakta ve "kavram yanılgısı/yanlış anlama" edinmiş bireyler genellikle hatalarını fark etmekte ve düzeltmekte zorlanmakta, hata yaptıkları konusunda uyarıldıklarında ise bu yanlış anlamanın düzeltilmesine direnç göstererek hemen savunma mekanizmalarını harekete geçirmektedirler. Dolayısıyla "kavram yanılgısı/yanlış anlama" olan bireylere, kavramların ilk öğretildiği dönemden günümüze kadar olan tarihsel süreç hakkında bilgi vermenin, doğru bildikleriyle ilgili yanılgılarını düzeltmelerine önemli katkı sağlayacağı açıktır (Bahçeci ve Kaya, 2010: 30).

Bu makalenin araştırma konusu, Uşşak makamının Türk müziğinin tarihsel sürecinde nasıl kullanıldığıdır. Araştırmada Uşşak kavramının ilk olarak nasıl ortaya çıktığı, nasıl kullanıldığı, neye dönüştüğü, günümüzde nasıl algılandığı ve aslında nasıl algılanması gerektiği gibi konular incelenmiştir.

Türk Müziği'nin teorik ve pratik tarihinde Uşşak makamının nasıl kullanıldığına dair Türkçe literatürde teorik bir altyapının olmaması, Uşşak kavramının en doğru bilgilerle anlatılması ve öğrenilmesinde "ön bilgi eksikliği" ve "kavram yanılgısı/yanlış anlama" gibi sorunlara yol açmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, Türk makam müziği terminolojisinde "Uşşak" kavramına ilişkin "ön bilgi eksikliği" ve "kavram yanılgısı/yanlış anlama"dan kaynaklanan hatalara dikkat çekmek ve Uşşak makamının kullanıldığı dönemlere ait tanım ve uygulamaların teorik bir bütünlük içerisinde algılanmasını sağlamaktır.

YÖNTEM

Çalışmada, nitel veri tabanlı, ilişkisel tarama, doküman analizi, literatür taraması ve kaynak tarama yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada makamlarla ilgili ilk sistemli çalışmalara girişen Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî'nin (1216-1294) *Kitâbü'l-Edvâr fi Ma'rifeti'n-Negami ve'l-Edvâr (Kitabü'l Edvâr)* adlı eserinden (1235) başlayarak günümüze kadar verilen Uşşak tarifleri ve ezgi yapıları kendi dönemlerinde yer alan eserler üzerinden ele alınmış, incelemelerin sonucunda tespit edilen değişimler, dönüşümler, benzerlik ve farklılıklar sonuç bölümünde ortaya konmuş, seçilmiş bazı yayınlarda kullanılan melodik anlayış ve uygulamalar bilimsel olarak tespit edilmiştir.

Kaynaklar incelenirken mümkün olan yerlerde orijinallerden, ulaşılamayan yerlerde ise daha önce bu kaynakların incelenip Türkçeye çevrildiği yüksek lisans, doktora tezleri ile yayımlanmış kitaplardan yararlanılmıştır.

Çalışmada makam kavramı ve Uşşak makamı hakkında bilgi derlemesi yapılan nazari kaynaklar aşağıda verilmiştir.

Yazar ve Eser adı	**Kaynakların Yazarları**
1. Safiyyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî Kitabü'l Edvâr (1235) ve Şerefiyye Risâlesi (1267)	Uygun, 1999; Arslan, 2007
2.Yusuf Bin Nizâmeddin Kırşehri Risâle-i Mûsikî (1411)	Kamiloğlu, 1998; Doğrusöz, 2012
3. Maragalı Abdülkâdir Camiü'l-Elhan (1415), Makâsidü'l Elhan (1415) ve Şerhü'l Edvâr (1435?)	Bardakçı, 1986; Karabaşoğlu, 2010;
4. Bedr-i Dilşâd Muradnâme (1426)	Ceyhan, 1997
5. Ahmedoğlu Şükrullah Risâle min İlmi'l-Edvâr (1429)	Kamiloğlu, 2007
6. Abdülâziz bin Abdülkâdir Nekâvet'ül-Edvâr (1435?)	Koç, 2010
7. Hızır bin Abdullah Kitâbü'l Edvâr (1441)	Özçimi, 1989
8. Fethullah Şirvani Mecelletün Fi'l-Musika (1453?)	Akdoğan, 2009
9. Lâdikli Mehmed Çelebi Fethiyye (1484)	Tekin, 1999
10. Kadızâde Mehmed Tirevî Risâle-i Musikî (1492)	Uygun, 1990
11. Alişah bin Hacı Büke Mukaddimetü'l-Usul (1500)	Çakır, 1999
12. Seydî El-Matlâ (1504)	Arısoy, 1988
13.? Rûh-perver (1531?)	Cevher, 2004
14. Ali Ufki Bey Haza Mecmû'a-i Saz ü Söz (1650?)	Cevher, 1995
15. Kantemiroğlu Kitâb-ı İlm_i'l Musikî ala Vechi'l-Hurufat (1700?)	Tura, 2001

16. Nâyi Osman Dede Rabt-ı Tabirât-ı Mûsıkî (1720)	Erguner, 2014
17. Tanburî Küçük Artin Mûsıkî Risâlesi (1730)	Popescu-Judetz, 2002
18. Mehmed Hafîd Efendi Ed-Dürer (1783)	Uslu, 2001
19.Abdülbâki Nâsır Dede Tedkîk ü Tahkîk (1794)	Tura, 2006
20.Hâşim Bey Mecmuâ-i Kârhâ ve Nâkşhâ ve Şarkiyyât (1864)	Tırışkan, 2000
21. Kâzım Uz Musıki Istılahatı (1894)	Oransay, 1964
22. Tanburî Cemil Bey Rehber-i Mûsıkî (1901)	Cevher, 1993
23. Rauf Yekta Bey Türk Mûsıkîsi (1913)	Nasuhioğlu, 1986
24. Muallim Ismail Hakkı Bey Mûsıkî Tekâmül Dersleri (1926)	Kaygusuz, 2006
25. Hüseyin Sadettin Arel Türk Mûsıkîsi Nazarîyatı Dersleri (1941-1948)	Akdoğu, 1993
26. M. Suphi Ezgi Nazarî ve Ameli Türk Mûsıkîsi (1935-1953)	Ezgi, 1935-1953
27. Ekrem Karadeniz Türk Mûsıkîsinin Nazarîye ve Esasları (1984)	Karadeniz, 1984
28. Ismail Hakkı Özkan Türk Mûsıkîsi (1987)	Özkan, 1987
29. Yakup Fikret Kutluğ Türk Musikisinde Makamlar	Kutluğ, 2000
30. Emrah Hatipoğlu Makamlar ve Terkîbler (2019)	Hatipoğlu, 2019
31. Sühan İrden Türk Musıkisinde Düzen-Perde-Makam-Terkip Uygulamaları (2020) Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler (2022) Türk Müziğinde Makam Uygulamaları (2024)	İrden, 2020; 2022; 2024

Tablo 1. Makam kavramı ve Uşşak makamı tanımlarının karşılaştırılması ve yorumlanması açısından derlenen nazari kaynakların görünümü.

Bu çalışmada, tespit edilen bilgiler, tarihsel dönemlere ve içeriklerine göre sınıflandırılmış, elde edilen veriler birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve neden sonuç ilişkisi kurulmak suretiyle yorumlanarak, kuramsal bir bütünlük arz edecek şekilde bir araya getirilmiştir.

Araştırma, Uşşak kavramının teorik ve pratik bir bütünlük içerisinde, kronolojik bir bakış açısıyla dikkate alınarak değerlendirilmesinin gerekliliğini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Müzikte Teori

Müzik teorisi, icra pratiğini bilimsel bir temele oturtma çabasıdır. Bu bağlamda en başarılı teori, icra pratiğini en kapsamlı ve tutarlı biçimde yansıtan teoridir.

Müzik teorileri, zamanla geçerliliğini kaybetseler bile varlıklarını sürdürme eğilimindedir (Atcherson, 1970: 326).

9. ve 13. yüzyıllar arasında İslam dünyasında Arapça ve Farsça pek çok teori müzik eseri

yazılmıştır. Bunlardan bazıları *El Kindi Risâlesi* (801-873), Fârâbî'nin (870-950) *Kitabü'l-Musika'l-Kebîr*, *Kitabü İhsai'l-lkaat* ve *Kitab fi'l-İkaat*, İbn-i Sînâ'nın (980-1037) *Kitabu'ş-Şifa*, *İhvanu's-Safa Risâlesi* ve Urmiyeli Safiyüddîn'in (1217-1295) *Kitabü'l-Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye*'sidir (1267).

Bu kaynaklarda ilk dikkat çeken nokta, Fârâbî'nin (870-950), *Kitâbü'l-mûsıkî-i'l-kebîr* (Büyük Müzik Kitabı) adlı eserinin müzik aletlerine ayırdığı II. kısmının 2. bölümünde "Horasan Tanburu"nu anlatmasıdır.[2] Tanbur'da yer alan perdelerin bir sekizlinin eşit olmayan 17 aralığa bölünüp, sekizlide (ilk sesin üst sekizlisiyle) 18 perde bulunduğu bir anlayışı ortaya koymuş olması dikkat çekmektedir[3] (Tura, 2017: 151-344).

Fârâbî'nin 9. yüzyılda yazdığı "Horasan Tanburu"ndaki perde sistemini Safiyüddîn *Kitabü'l Edvâr'ında* (1235) yaklaşık üç buçuk asır sonra sistemleştiren ve bugün "sistemci okul" olarak bilinen okulun kurucusu olmuştur. Bunu da bugün bildiğimiz yegâh, aşîrân, rast, dügâh vs. gibi özel isimlerle değil, Arap alfabesinin özel bir Perde Dizilimi olan "Ebced notası" [4] ile yapmıştır (Bardakçı, 1986: 56; Can, 2001: 81-93; Çaylı, 2019: 21).

Perde Dizilimi 1. Ebced notasyonundaki "elif" sembolünün "A=yegâh" perdesi olarak kabul edilmesi sonucunda bir sekizli içinde birbirine eşit olmayan perdelerin (Rast perde düzenindeki organik olan ve organik olmayan perdelerin) görünümleri.

Kısaca özetlemek gerekirse, Batı dünyası bir telin en düşük sesi olan Do[5] üzerine 12 "tam beşli

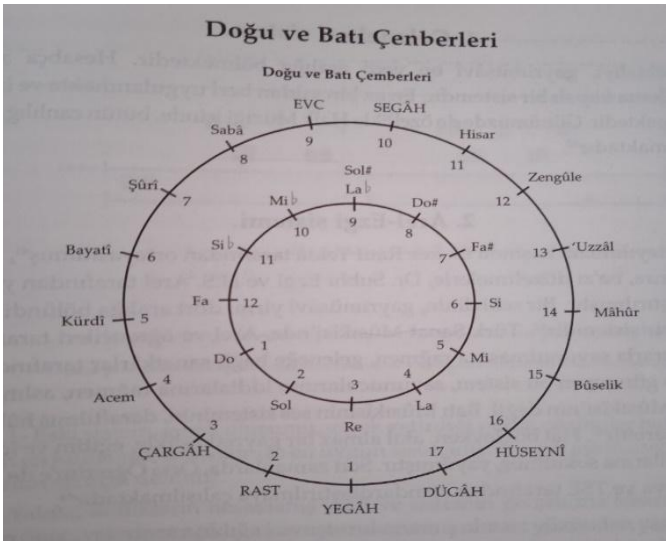
[2] Fârâbî'den Rauf Yekta'ya gelene kadar bir Tanini aralığı ancak üç aralığa ayrılabilir: Tanini (T), Mücenneb (C) ve Bakiyye (B).

[3] Yalçın Tura'ya göre bugün bağlamaların sapında rastlanılan perde dizilimi ile Fârâbî'deki Horasan Tanburunun perde dizilimi arasında bir uzlaşma var olup Horasan Tanburu perde sistemi günümüzde özellikle Halk müziği içinde, bütün canlılığıyla yaşamaktadır. Ancak kanaatimizce Tura'nın yaptığı bu tespiti özellikle Cumhuriyet dönemi müzik politikaları sebebiyle olsa gerek TRT bağlamalarında sekteye uğramıştır. Çünkü TRT bağlamalarının perde dizilimi incelendiğinde gelenekte kullanılan Rast perde düzeni diziliminin takip edilmediği ortaya çıkmaktadır. Örneğin segâh (si bemol 1) perdesi olması gereken perde bir koma yukarı kaydırılarak bûselik (si natürel) perdesine çekilmiş, yine eviç (fa diyez 4) perdesi olması gereken perde bir koma yukarı kaydırılarak mâhûr (fa diyez 5) perdesine çekilerek değiştirilmiş, başka bir deyişle Rast perde düzeni dizilimine müdahale edilerek rast perdesi üzerinde Do majör aralıkları olan rast=sol, dügâh=la, bûselik (si natürel), çargâh=do, pençgâh/nevâ=re, hüseynî=mi, mâhûr=fa diyez 5, gerdâniye perdeleri dizilimine dönüştürülmüş ve geleneğe bilinçli bir müdahalede bulunulmuştur. Başka bir ifadeyle TRT Halk Müziği icralarının yaklaşık seksen beş yıldır Geleneksel Halk Müziği icralarından çok uzak olduğu ifade edilmelidir (İrden, 2020: 28; İrden, 2022: 25).

[4] Ebced notası temel olarak Arap alfabesinin harf sembolleri üzerine kurulmuş bir nota sistemidir (Çaylı, 2019:18).

[5] İlk sese en fazla yaklaşılan ilk noktanın 13. beşli oluşu, "beşliler çenberi"nin o noktada kapatılması için yapılan çalışmaları hızlandırmış ve oranda karşılaşılan 22.46 cent'lik fazlalığın (pisagor koması), on ikiye bölünüp her beşliden eşit miktarda indirilmesi suretiyle, sekizlinin 12 eşit aralıktan ibaret sayılacağı tampereman dizi

(Tam+Tam+Yarım+Tam)" aralığı ekleyerek "Batı Çenberi"ni oluşturup "Do majör gamı"nı elde ederek bir oktavı 12 eşit aralığa bölen "eşit tampere sistemi"[6] kullanırken, Doğu dünyası bir telin en alt sesi olan elif (yegâh) harfinin üzerine 17 adet "Uşşâk (TTB) dörtlüsü" aralığı ekleyerek "Doğu Çenberi"ni oluşturup "Rast perde düzenini" elde ederek bir oktavı 17 eşit olmayan aralığa bölen[7] sistemi kullanmıştır.



Görsel 1. Doğu ve Batı Çenberleri (Tura, 2024: 343).

Perde Dizilimi 2. Rast perde düzenindeki doğal perdeler görünümü [8]

15. yüzyıldan itibaren Osmanlı ülkesinde Kırşehirli Nizameddin'in *Mûsikî Risâle'*si (1411), Bedri Dilşâd'ın *Muradnâme'*si (1426), Ahmedoğlu Şükrüllah'ın *Risâle min İlmi'l Edvâr'ı* (1429), Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvâr*'ı (1441), Fettullah Şirvânî'nin *Mecelletün Fi'l-Musika'sı* (1453),

gerçekleşebilmiştir (Tura, 2017: 340).

6 "Eşit tampere sistem", basitçe, bir sekizli aralığın 12 eşit parçaya bölünerek her bir aralığın birbirine eşit uzaklıkta olduğu sistem olarak tanımlanabilir (Lindley, 2001).

7 Hareket noktasından sonra gelen on yedinci basamakta, 66,77 cent'lik (yaklaşık 3 koma) kocaman ortaya çıkan fark açık bir sistem değil, belli kaydırmalarla açıklığı ortadan kaldırılmış kapalı bir sistemdir (Tura, 2017: 341).

8 Kadızade Tirevî'nin verdiği perdelerden anlıyoruz ki bizim bugün bildiğimiz nevâ yerine pençgâh, yegâh yerine nerm pençgâh, tiz nevâ yerine tiz pençgâh isimleri kullanılmalıdır. Çünkü rast perdesine göre 5. yerdeki perdeye nevâ değil penç=5, gâh = yer denmelidir. Başka bir deyişle 15. yüzyıldan beri rast ismi 1. yer = yek-gâh'ı devraldığı için 5. yerin adı nevâ olmamalıdır. Nevâ ismi sadece rast perdesi duyulmadığında veya rast perdesinde kısa da olsa bir kalış yapılmadığı sürece kullanılabilir. Eğer dügâh perdesi makamın karar perdesi olarak kabul ediliyorsa, perde dizilimindeki dördüncü sesin adının yalnızca nevâ olabileceği artık açık bir şekilde anlaşılmalıdır.

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Fethiyye*'si (1484) ve *Zeynü'1-Elhân*'ı (1486), Kadızâde Tirevî'nin *Risâle-i Musıkî'si* (1492), Alişah Hacı bin Büke'nin *Mukaddimetü'l–Usûl'ü* (1500?), Seydî'nin *El Matlâ'*sı (1504) gibi eserler yazıldığından, 15. yüzyılı Türk müzik nazariyesinin ilk kuruluş ve şekillenme dönemi olarak kabul etmek mümkündür.[9]

13. ve 15. yüzyıl Türk musıkisi nazariyatı edvâr ve risâlelerinin ortak özelliği, makam ve usûllerin kuramsal olarak dairelerle aktarılmasıdır. 15. yüzyıldan Rauf Yekta Bey'e kadar olan dönemde yazılan Türk müziği nazariyatı edvâr ve risâlelerinin ortak özelliği ise makamların veya terkîblerin Rast perdesi düzeni veya diğer perde düzenlerinin üzerinde başlangıç-seyir-karar üçgeni bütününe dayalı olarak aktarılması olmuştur.

Rauf Yekta Bey, Safiyüddîn'in (1235) dörtlü, beşli ve devir anlayışına benzer bir anlayışı, Batı müziği nazariyatının gam anlayışıyla birleştirmiş, Türk müziğinin nazariyat tarihinde daha önce hiç kullanılmamış güçlü ve ambitus (genişleme) gibi kavramları da ekleyerek yeni bir Türk müzik nazariyatı ortaya koymuştur. Rauf Yekta Bey, Lübnanlı nazariyatçı Mihail Meşakka'dan[10] [1800-1889] etkilenerek yaklaşık bin yıldır kullanılan 17 perdeli sistem yapısını, bir oktavı birbirine eşit olmayan 24 perdeli bir sisteme dönüştürmüştür. Yekta ayrıca eviç perdesini doğal olmayan (arızalı) bir perde olarak konumlandırarak acem perdesini doğal bir perdeymiş gibi değerlendirmiş, Rast makamının Avrupa müziğinin Sol Majör tonundan başka bir şey olmadığını belirtmiş[11] ve 15. yüzyıldan beri Türk müziğinde "Ümmü'l makamat" (makamların anası) olarak kabul edilen Rast perde düzeninin[12] kullanımına müdahale eden ilk müzikolog olmuştur (İrden, 2020: 12).

---

[9] Hızır bin Abdullah, Seydî ve Yusuf bin Nizâmettin'in (Kırşehirli Yusuf') on beş ve on altıncı yüzyılda kaleme aldıkları Türkçe musıki edvârlarında gerek konuları gerekse iç yapıları itibariyle birbirine çok benzeyen ses ve aralık hesaplamalarını tamamen bir kenara bırakmış olmak gibi bazı ilginç ortak özellikleri sebebiyle Popescu Judetz tarafından *Anadolu Edvar Geleneği* olarak tanımlanmışlardır. Bkz. Cem Behar *Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 61.

[10] Murat Bardakçı "Müzik Sistemimizi Bu Lübnanlı'dan Öğrendik" isimli yazısında Meşakka'nın (Risâle-i Şihâbiyye) bir sekizliyi çok basit bir şekilde söylemek gerekirse 'kalın do-ince do' arasını 24 eşit parçaya böldüğünü, Yekta'nın Türk musıkisinin ses sistemini yazarken Meşakka'nın 24'lü ses sitemini benimseyip bazı sesleri değiştirerek ortaya koyduğunu ileri sürmüştür (Bardakçı, 2023).

[11] Yekta,1986: 69.

[12] Başta Farsça sıra sayısal olarak yegâh (1. yer), dügâh (2. yer), segâh (3. yer), çargâh (4. yer) , pençgâh (5. yer), şeşgâh (6. yer) , heftgâh (7. yer) adlarıyla ifade edilen perde adları zamanla dönüşmüş, bir sekizli içindeki 17 (ilk sesin sekizlisiyle 18), iki sekizli içinde 34 (ilk sesin on beşincisiyle 35, tiz hüseyninin eklenmesiyle 36) ses, Rast perde düzeni içindeki tam ve nim (ara) seslerin perde adları olarak kullanılmış ve Tirevî (1492), Seydî (1504), Kantemir (1700?) ve Nâsır Dede'ye (1794) ait edvâr veya risâlelerde yer almışlardır. Rauf Yekta Türk müziği nazariyat ve pratik tarihi boyunca 16 perdeden oluşan Rast perde düzenini yok sayarak 8 sesli Rast dizisine indirgeyip eviç perdesini de doğal ses iken doğal olmayan ses grubuna almış ve Türk müziği nazari tarihindeki kullanıma adeta bilinçli bir müdahalede bulunmuştur.

Türk Müziği Ses Sistemi Diye Öğretilen "Meşakka", "Yekta" ve "Arel-Ezgi-Uzdilek[13] Sistemleri

Bugün Türk müziği ses sistemi olduğu iddia edilerek ortaokul ve liselerde, Müzik Eğitimi Fakültelerinde, Batı müziği ve Türk müziği konservatuvarlarında okutulan, çeşitli kurumlarda uygulanmaya çalışılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi, ilk olarak Rauf Yekta Bey tarafından ortaya atılan, Yekta'nın etkisiyle avukat Hüseyin Sadettin Arel ve hekim Suphi Zühtü Ezgi tarafından benimsenen, daha sonra Prof. Salih Murat Uzdilek tarafından desteklenip yaygınlaştırılan sahte bir sistemdir (Tura, 2017: 305-306-344-386).

Suphi Ezgi'nin *Nazari ve Ameli Türk Müziği* adlı eserinin 4. cildinin 186. sayfasında itiraf ettiği gibi Arel ve Ezgi, Rauf Yekta'nın önerdiği sistemi inceleyip kabul etmişler ancak Rast[14] makamını tahtından indirip yerine Batı müziğinden gelen ve bugün Do majör olarak bilinen Pisagor dizisini koymuşlar, böylece Türk müzik teori ve icra tarihinin hiçbir döneminde uygulanmamış sahte bir Çargâh ana makam dizisi ortaya çıkarmışlardır (Tura, 2017: 320).

Zaman içerisinde bu sisteme eleştiriler yöneltilmiş ve farklı öneriler ortaya koyulmuş Gültekin Oransay'ın 29 perdeli, Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz'in 41 perdeli, Kemal İlerici'nin ise 53 perdeli ses sistemi önerileri dikkat çekmiştir fakat ortaya koyulan bu sistemlerle ilgili kabul ve kullanımına yönelik ortak bir fikir birliğine varılamamıştır (Sağlam ve Özgür, 2024: 1676).

Arel-Ezgi sisteminin yanlışları, gün geçtikçe, daha açık biçimde ortaya çıkmakta, ileri sürülen bu uyduruk sistemin, Türk Müziği ses sistemi olmadığı, tabiattan alınmadığı, hele mükemmellikle hiç ilgisi bulunmadığı, daha çok kişi tarafından fark edilmektedir. Bu sakat sistemin doğruluğu ispatlanmış bilimsel bir gerçekmiş gibi gösterilmeye çalışılmasını, birtakım hokkabazlıklarla hatta zorla, okullarda, konservatuvarlarda öğretilmeye devam edilmesini bilimle, bilimsellikle bağdaştırmak mümkün değildir. İyi niyetle de olsa, bu nazariye ile bu sistemle Türk Müziği öğretmeye ve öğrenmeye çalışmak emek ve zaman ziyanından başka bir şey değildir. Çünkü bu nazariye Türk Müziği nazariyesi değildir. Geçmişe ait olmadığı, bugüne olumlu bir katkıda

[13] Bu konuda Yalçın Tura'nın Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri kitabında "Türk Ses Sistemi Diye Öğretilen Şey", "Bir Ses Sistemi Nasıl Uyduruldu" ve "Türk Mûsıkîsi Nazariyatına Giriş" isimli üç makale yazısı bulunmaktadır (Tura, 2017: 305).

[14] Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistem, rast perdesi üzerinde Rast beşlisine nevâ perdesi üzerinde Rast dörtlüsü birleşiminden oluşan yapıyı "Rast dizisi" olarak tanımlarken, Rauf Yekta Bey "Pençgâh dizisi" olarak tanımlanmıştır. Rauf Yekta'daki "Rast dizisi" rast, dügâh segâh, çargâh perdelerinden oluşan bir dörtlünün üzerine çargâh, nevâ, hüseynî, eviç, gerdâniye perdelerinden oluşan bir beşlinin bir birleşimi olarak açıklanmıştır (Yekta, 1986: 69). Bunun sebebi bütün edvârlarda Rast makamının çargâh perdesinden dönerek açıklanıyor olması olsa gerektir. Başka bir deyişle Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistem dışında rastı beşliyle açıklayan edvâr veya risâle yoktur.

bulunmadığı gibi, yarına da bir ufuk açması mümkün değildir, zira bir ses sisteminde bulunması gereken normlardan yoksundur. Gözünü açıp bakan, merak edip okuyan, araştıran mutlaka yanlışın yerine geçmesi gereken doğruyu bulacaktır. Ama bunun için önce, yanlışın yanlış olduğunu kabul etmek gerekir (Tura, 2017: 294).

Tarihsel Süreçte Makam Kavramı

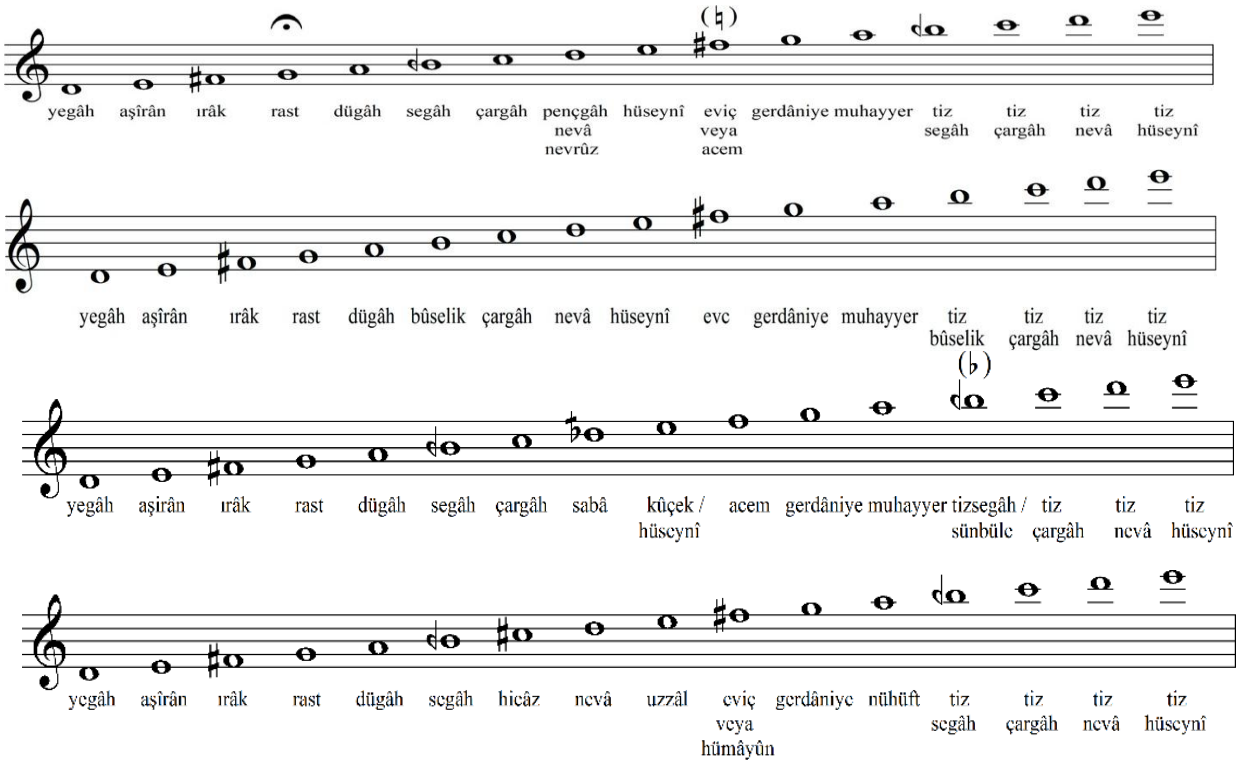
Makam, Arapça kâme fiiline dayalı bir kelime olup ayakta durmak, dikilmek, durulacak yer, durak anlamlarına gelmektedir. Müzik terimi olarak düşünüldüğünde makam, Anadolu ve çevresiyle birlikte Orta Asya, Hind, Fars, Orta Doğu, Kuzey Afrika gibi geniş bir coğrafyayı içine alan, kökleri Eski Mezopotamya ve Antik Yunan'a kadar uzanabilen derin bir tarihsel geçmişe dayanmaktadır (İrden, 2024: 9).

Türk Müziği nazari tarihine bakıldığında makam kelimesinin müzik nazariyesi içindeki ilk kullanımının Şirazî, Safedî ve Maragalı Abdülkâdir'de kullanıldığı görülmektedir (Öztürk, 2014: 124).

Herhangi bir perdesel düzende başlangıç-seyir-karar üçgeni bütünüyle (asıl unsurlarıyla) işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan en küçük ezgiye makam / asıl makam denir. Bu tanım Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) edvârında (1794) verdiği makam tarifinden başka bir şey değildir (İrden, 2020: 23).

15. yüzyıl kaynaklarında Hızır bin Abdullah (1441), Tirevî (1492) ve Seydî'ye (1504) göre Rast perde düzeni Türk müziğinde "Ümmü'l makamat" (makamların anası) olarak kabul edilmiş, bu düzende yer alan perdelerin arasına giren perdelerle diğer makam düzenleri oluşmuş, ezgiler bu perde düzenlerinde var olmuş, en az iki asıl makamdan oluşan ezgilere "terkîb"[15] adı verilmiştir (İrden, 2022: 14).

[15] Bugünün bileşik veya mürekkep makamı.



Perde Dizilimi 3. Rast, Bûselik, Sabâ, Hicâz perde düzenleri görünümleri.

Tarihsel Süreçte Uşşak ile İlgili Teorik ve Pratik Kullanımları

Safiyüddîn'de (1235) Uşşak

Günümüzde bilinen en önemli yanılgılardan biri Tanînî+Tanînî+Bakiyye (TTB) aralığından oluşan dörtlünün Çargâh dörtlüsü olduğu varsayımıdır. Zira bundan yaklaşık sekiz yüz yıl önce makamların ilk sistematik tasnif denemesini yapan Safiyüddîn'in *Kitabü'l Edvâr*'ında

Safiyüddîn Kitabü'l Edvârı 1. Kısım/Tabaka/Cins/Dörtlü: Uşşak				
Ebced harf sembolleri:	ا	د	ز	ح
Türkçe okunuşları:	Elif	Dal	Ze	Ha
Harf sembolleri:	A	D	Z	H
Perde isimleri	Yegâh	Aşîrân	Rehâvî/Geveşt	Rast

Tablo 2. Safiyüddin'in Kitabü'l Edvâr'ındaki Uşşak (Çaylı, 2019: 2).

Perde Dizilim 4. Safiyüddîn'in Kitabü'l Edvâr'ında Uşşak'ın Latin harf ve perde görünümü (Uygun 1999: 157.)

Safiyüddîn *Kitabü'l Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye* (1267) adlı iki müzik kuramı kitabı yazmış, dörtlüleri I. Tabaka, beşlileri ise II. Tabaka olarak isimlendirmiştir. I. Tabakadaki dörtlüler; Uşşak (TTB), Nevâ (TBT), Bûselik (BTT), Rast (TCC), Nevrûz (CCT), Irak (CTC) ve Isfahan (CCCB) olmak üzere 7 adettir. II. Tabakadaki beşliler; Uşşak (TTBT), Nevâ (TBTT), Bûselik (BTTT), Rast (TCCT), Nevrûz (CCTT), Irak (CTCT), Rehâvî (CCCBT), Büzürg (CTCCB), Zirefkend (CCBTC) ve adlandırılmamış 3 adet beşli (TCCCB), (CBTCC), (TCTC) ile toplam 12 adettir. Safiyüddîn her bir dörtlüyü 12 adet beşli ile birleştirerek toplam (7x12=) 84 devir elde etmiştir (Uygun, 1999:157-160; Tura, 2017: 328; Küçükgökçe, 2010: 14).

Safiyüddin'de I. Tabaka Dörtlüler		
1-Uşşak	T-T-B	AEU'te Çargâh
2-Nevâ	T-B-T	AEU'te Bûselik
3-Bûselik	B-T-T	AEU'te Kürdî
4-Rast	T-C-C	AEU'te Rast
5-Nevrûz	C-C-T	AEU'te Uşşak
6-Irak	C-T-C	AEU'te Hicâz
7-Isfahan	C-C-C-B	-

Tablo 3. Safiyüddîn'de 84 Devir'in oluşumunda tanımladığı I. Tabaka Dörtlüler ve bunların Arel-Ezgi-Uzdilek olarak adlandırılan sistemdeki kullanımları.

Safiyüddin'de I. Tabaka Dörtlüler		
1-Uşşak	T-T-B	AEU'te Çargâh
2-Nevâ	T-B-T	AEU'te Bûselik
3-Bûselik	B-T-T	AEU'te Kürdî
4-Rast	T-C-C	AEU'te Rast
5-Nevrûz	C-C-T	AEU'te Uşşak
6-Irak	C-T-C	AEU'te Hicâz
7-Isfahan	C-C-C-B	-
8-Adlandırılmamış beşli	T-C-C-C-B	-
9-Büzürg	C-T-C-C-B	-
10-Adlandırılmamış beşli	C-B-T-C-C	-
11-Zirefkend	C-C-B-T-C	-
12-Adlandırılmamış beşli	T-C-T-C	**AEU'te Nikrîz**

Tablo 4. Safiyüddîn'de 84 Devir'in oluşumunda tanımladığı II. Tabaka Beşliler ve bunların Arel-Ezgi-Uzdilek olarak adlandırılan sistemdeki kullanımları.

Safiyüddîn eserlerinde Isfahan dörtlüsü (CCCB) beş ses dört aralıktan, Rehâvî (CCCBT), Büzürg (CTCCB), Zirefkend (CCBTC) ve adlandırılmamış iki tane beşli (TCCCB, CBTCC) altı ses beş aralıktan oluşmuştur. Safiyüddîn, beşlilerin sayısının 13'e çıkartılabileceğini de belirtmiş, fakat 13. kısmı devir oluşturmakta kullanmamıştır. Abdülkâdir Merâgi *Şerhü'l-Edvâr* isimli eserinde söz konusu 13. kısmı "Tanînî+Tanînî+Mücenneb+Mücenneb (T-T-C-C), [(8-11-14-16-18)]" olarak belirlemiş ve bu beşliyi hesaba katarak (7x13=91) toplamda 91 adet devir tanımlamıştır. Alişah bin Hacı Büke *Mukaddimetü'l-Usûl (1500)* isimli eserinde beşlilerin sayısını 19'a çıkartarak (7x19=133) toplamda 133 adet devir tanımlanmıştır. Urmevî, Merâgi gibi teorisyenlerin devir anlayışı, bilindiği üzere, o dönemde henüz mevcut olmayan "perde" yaklaşımına değil, "Ebced harfi" ve "Ebced harfleri arası aralık" yaklaşımına dayanmaktadır

(Çaylı, 2019: 25-27-39).

"Daireler/Devirler" bilimsel anlamda ilk kez *Kitabü'l Edvâr* (1235) adlı eserinde Safiyüddîn tarafından tasnif edilmiştir. Safiyüddîn, Ebced notasyonuna göre elif harfi üzerine iki adet Uşşak dörtlüsü ekleyip son harfe bir tanini aralığı daha ekleyerek "Uşşak Dairesi/Devri"ni oluşturmuştur. "Uşşak Dairesi/Devri", Safiyüddîn'in oluşturduğu 84 adet devrin birincisi olma özelliğini taşır (Bardakçı, 1986: 63; Uygun, 1999: 157; Küçükgökçe, 2010: 397).

Safiyüddin Kitabü'l Edvâr'ında 1. Daire/Devir (Uşşak)

Harf sembolleri:	ا	د	ز	ح	يا	ي	يه	يح
Türkçe okunuşları:	Elif	Dal	Ze	Ha	Ye-Elif	Ye-Dal	Ye-he	Ye-Ha
Türkçe harf sembolleri	**A**	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH
Söz konusu sembollerin karşılık geldiği perde isimleri	yegâh	aşîran	rehâvî/geveşt	rast	dügâh	bûselik	çargâh	pençgâh/ nevâ

Tablo 5. Safiyüddîn Kitabü'l Edvâr'ında 1. Daire/Devir: Uşşak (Uygun, 1999: 171; Çaylı, 2019: 2).

Perde Dizilimi 5. Safiyüddîn'in Kitabü'l Edvârında (1235) Uşşak Daire/Devrinin perde görünümü.

Safiyüddîn'in koyduğu kurala göre, devirler iki katmanlı bir yapıdan oluşur ve alt katman mutlaka "dörtlü" üst katman ise mutlaka "beşli" olmalıdır. Sistemci ekol teorisyenlerinin "daire, devir, çenber" kavramlarını bugün varsayılan "dizi" kavramıyla düşünmek yanlıştır. Çünkü Safiyüddin'in belirlediği 84 dairede/devirde Rauf Yekta, Arel, Ezgi olarak adlandırılan sistemlerde kullanılan "güçlü" veya "genişleme" gibi kavramlar yoktur. Bu yüzden her çağı kendi teorik kurallarına göre değerlendirmek gerekir. Safiyüddîn'in anlatım modelini "aralık-daire/devir merkezli makam anlatım modeli" olarak tanımlamak mümkündür.

Kırşehirli Yusuf'ta (1411) Uşşak[16]

[16] Nilgün Doğrusöz Kırşehrî edvârı üzerinde yapılmış çalışmalarda çelişkili değerlendirmelerde bulunulduğunu, Ankara 131 nolu yazma üzerinde çalışan araştırmacının yaptığı tespitlerin (Kamiloğlu, 1998: 18-19) Ankara'daki eserde 131/2 nolu risalenin 18. yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından yazılan Kitabül İlmül Musiki Alâ vechil Hurufat adlı eserinden özetlendiğini ve Der Beyan adlı eserdeki makamları tarihsel süreçte inceleyebilseydi, eserin bütününün 18. yüzyıl başlarına ait olduğunu anlayabilirdi ifadeleriyle eleştirdiği görülmektedir. Aynı şekilde (Demir, 1985) ve (Akkaynak, 2005: 58) kaynaklarında da çelişkili ifadelerin olduğunu fakat asıllarının (Agayeva ve Uslu, 2008: 4-8) kaynaklarında açıklandığını ifade ettiği görülmektedir (Doğrusöz, 2012: 24,25).

Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* (1411) eserinde Uşşak;

> "*evvel yegâh evi rast, dügâh hemen, dügâh evi ırak, segâh hemen, çargâh hemen, dügâh evi ırak, tize giden bunlardır; hüseyni nerm dügâh, hisar nerm segâh, ısfahan nerm yekgâh*"

şeklinde aktarılmaktadır (Doğrusöz; 2012: 109).

Abdülkâdir Merâgi'de (1415) Uşşak

Abdülkâdir Merâgi'nin *Camiü'l-Elhan* (1415), *Makâsidü'l Elhân* (1415) ve *Şerhü'l Edvâr* (1435?) adlı eserlerinde Uşşak cinsi ve Uşşak Dairesi/Devri Safiyyüddin'in eserlerinde olduğu gibi tanımlanmıştır (Bardakçı, 1986: 61-62-64; Sezikli, 2007: 60-63-68; Karabaşoğlu, 2010: 50, 54, 59; Kolukırık, 2012: 70,71).

Bedri Dilşâd'da (1426) Uşşak

Bedri Dilşâd'ın *Muradnâme* (1426) adlı eserinde "*Uşşak, dügâh perdesinden başlar ve ırak perdesinde karar ider*" şeklinde tanımlanmıştır (Ceyhan, 1997: 727; Kutluğ, 2000: 165; Küçükgökçe, 2010: 399).

Bedri Dilşâd'ın Uşşak tanımının Kırşehrî Uşşak tanımıyla ile benzer olması dikkat çekmektedir.

Ahmedoğlu Şükrullah'da (1429) Uşşak

Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Risâle min İlmi'l Edvâr* (1429) adlı eserinde Uşşak, Safiyüddîn'in ve Abdülkadir Merâgi'nin eserlerinde olduğu gibi tanımlanmıştır (Kamiloğlu, 2007: 126).

Abdülâziz bin Abdülkâdir'de (1435?) Uşşak

Abdülâziz bin Abdülkâdir'in *Nekâvet'ül-Edvâr* (1435?) adlı eserinde Uşşak, Safiyüddîn'de verilen dörtlü cins olarak tarif edilmiştir (Koç, 2010: 117).

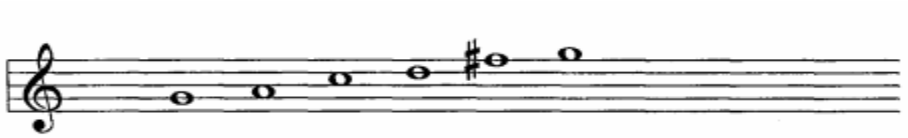
Hızır bin Abdullah'ta (1441) Uşşak

Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvâr* (1441) adlı eserinde

> "*Yekgâh hemân, dügâh hemân, dügâh uşşâk evi,*[17] *yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahân evi, dügâh nevâ evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniyye evi*"

şeklinde tanımlanmıştır (Özçimi, 1989: 153; Çelik, 2001: 37; Kutluğ, 2000: 300).

[17] Bu ifade ile uşşak'ın sadece makam olarak değil perde olarak da var olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Hızır bin Abdullah edvarının çeşitli bölümlerinde "…*Amma bazı üstadlar şöyle diyü bildürdi ki uşşak perdesi evveldir*" (Özçimi, 1989: 169) veya "…*Üç perde yazdur. Ve üç perde yâydur. Ve üç perde güzdür. Ve üç perde kışdur… Uşşak ve nevâ ve bûselik bu üç perde yazundur*…" (Özçimi,1989: 194) gibi bilgiler bize uşşak'ın o dönemde sadece bir makam değil bir perde olarak da kullanıldığını göstermektedir. Ancak bu perde si natüreli mi, bir koma si bemolü mü yoksa başka bir perdeyi mi temsil ettiği konusunda bir belirsizlik söz konusudur.



Perde Dizilimi 6. Hızır bin Abdullah'ta (1441) Uşşak görünümü.

Fettullah Şirvânî'de (1453?) Uşşak

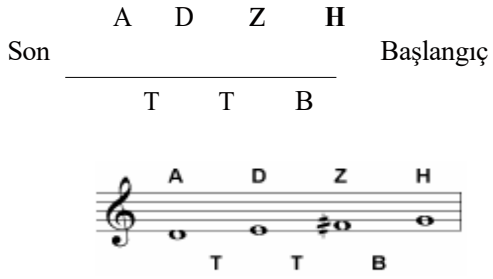
Fettullah Şirvânî'nin *Mecelletün Fi'l Musika* (1453?) adlı eserinde Uşşak, Safiyüddîn'de verilen Uşşak Dairesi/Devri ile tarif edilmiştir (Akdoğan, 2009: 230).

Lâdikli Mehmet Çelebi'de (1484) Uşşak

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Fethiyye* (1484) adlı eserinde Uşşak;

> "*Onikincisi Uşşak'tır. O balık burcuna bağlıdır ve su karakterindedir. Görüş birliğiyle bunun tiz yönden başlaması gerekir. O, zü'l- erba'a (dörtlü) aralığının ilk bölümüne girer ve aşağıdaki dizilişteki gibi üç aralığı kapsayan dört nağmeden oluşur*"

şeklinde açıklandığı tespit edilmiştir (Tekin, 1999:146,190,191).



Perde Dizilimi 7. Lâdikli'nin Fethiyye (1484) eserinde Uşşak görünümü.

Lâdikli'nin Uşşak tarifinde ezginin tizden başlaması gerektiği yönündeki (4. perdeden başlayıp 1. perdede karar vereceği şeklindeki) açıklaması ile Safiyüddîn'den o döneme kadar gelmiş olan "aralık-daire/devir merkezli makam anlatım modeli" nden "ezgiye dayalı anlatım modeli"ne geçişin kanıtlarından biri olma özelliği taşıdığı ortadadır.

Kadızâde Tirevî'de (1492) Uşşak

Kadızâde Tirevînin *Risâle-i Musikî* (1492) adlı eserinde Uşşak;

> "*Uşşak oldur ki ağaz hanesi puselik için çargâha karib olan segâh hanesinden*[18] *ağaze idub aşağı gidub dügâh hanesinden inub rast hanesinde karar ider işte uşşakın dahi seyri böylece olur*"

[18] Yani bûselik perdesinden başlayıp dügâh perdesine seyir edip rast perdesinde karar veren ezgi Tirevî'de Uşşak olarak

şeklinde tarif edilmiştir (Uygun, 1990: 37).

Alişah bin Hacı Büke'de (1500?) Uşşak

Alişah bin Hacı Büke *Mukaddimetü'l Usûl* (1500?) adlı eserinde Safiyyüddîn'den itibaren kabul gören Uşşak dörtlü ve beşlisini benimsenmiştir. Ancak Uşşak beşlisine Nişâbûrek beşlisi adının da verilebileceğini belirtmiştir. Alişah'ın birinci devir olarak verdiği Uşşak makamı devri / dairesi de yine Safiyyüddin'den itibaren tanımlanan daire /devir ile aynıdır (Çakır, 1999: 123).

Perde Dizilimi 8. Alişah bin Hacı Büke'de (1484) Uşşak görünümü.

Seydî'de (1504) Uşşak

Seydî'nin *El-Matla* (1504) adlı eserinde Uşşak on ikinci makam olarak yer verilmiş ve şu şekilde açıklanmıştır;

> "Dügâhun perdesinden eyle âğâz
> Irakun perdesinde in karar it" (Arısoy, 1988: 111).

Seydî'de Uşşak makamı tarifinin dügâh perdesinden başlayıp ırak perdesinde karar ettiği anlatılmaktadır. Bu tarifin Bedri Dilşad'ın *Muradnâme* (1426) adlı eserinde verdiği Uşşak tarifiyle birebir aynı olduğu görülmektedir.

Rûh-perver'de (1531?) Uşşak

Yazarı belli olmayan Rûh-perver (1531?) adlı eserde Uşşak beşinci makam olarak ismen bahsedilmiş fakat tarifi verilmemiştir (Cevher, 2004: 32).

Ali Ufkî Bey'de (1650?) Uşşak

Ali Ufkî Bey'in *Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz* (1650?) eserinde Fasl-ı Uşşak makamı bölünde Peşrev, Varsağı, Murabba, Semâî, Raksiye, Oyun gibi çeşitli formlarda 34 civarı eserde kullanılan ezgilerde Rast perde düzeninde neva perdesinden başlayıp çargâh, segâh perdeleriyle seyir ettikten sonra dügâh perdesinde karar veren Nevrûz terkîbi kullanımlarının Uşşak Faslı adıyla kullanıldığı

tanımlanmaktadır.

tespit edilmiştir[19] (Cevher, 1995: 453-501).

Nota 1. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz eserinde Uşşak Faslı içindeki örnek bir eser.[20]

Kantemir'de (1700?) Uşşak

Kantemiroğlu *Kitabu İlmi'l-Musıki âla vechi'l-Hurufat* (1700?) eserinde Uşşak makamını

> "*Mûsikî ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşa edip dururlar ve bu makamın ne olduğunu da açıklayıp gösteremezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der; bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. İmdi, sözünü ettiğimiz makamın özünü ve niteliğini bilmek isteyenin, onun tarifini güzelce araştırıp soruşturması, musıki kanunu hükmünce nasıl açıklandığını görüp seslenmeye nereden başladığını, nasıl hareket ettiğini ve nasıl karar verdiğini öğrendikten sonra, o şekilde hareketle ve o türlü kararla hangi makamın meydana geldiğini ve icra edildiğini anlaması gerekir.*

[19] Sadece Nevrûz (Nevâ+Uşşak) terkîbi ezgileri değil Rast perde düzeninde dügâh perdesinden başlayıp diğer perdelerde seyir edip tekrar dügâh perdesinde karar veren Dügâh-ı Kadîm asıl makamı ezgileri de Uşşak Faslı adıyla kullanılmaya başlanmıştır.

[20] Eser notasyonunda segâh perdesi doğal perde olarak kabul edildiği için si bir koma bemol işareti kullanılmadığı dikkat çekmektedir.

Bu durumda, basit makam tarifinin şartlarına uyarak, dügâh perdesinden hangi makamın ortaya çıktığını bir görelim…Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daireye kutb olarak dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba gelinip karar verildiği takdirde Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur. Dügâh perdesinin, bu ana değin bilinmeyen ve tanınmayan makamının Uşşak makamı olduğunu inkâr eden kimse çıkarsa onun akıl gözünün görmediğini, gören gözden mahrum körler bile görür. Biz, Uşşak'ın Dügâh 'tan başka bir şey olmadığını, dügah perdesinin üzerine kurulan ve orada icra edilen makamın da Uşşak olduğunu sağlam delillerle ispat ettik"

ifadeleriyle açıklamaktadır (Tura, 2001: 52).

Nota 2. Kantemir'in Kitabu 'İlmi'l-Musıki 'âla vechi'l-Hurûfat'ta Uşşak makamına örnek bir eser.

Nâyi Osman Dede'de (1720) Uşşak

Nâyi Osman Dede *Rabt-ı Tabirat-ı Musiki* (1720) eserinde Uşşak makamını

"*Biz size onun Uşşakının Dügâh olduğunu söyledik / Ayrıca onun edvarında Pençgâh, Nevâ oldu /…O işaretleri yapan Meragi, neticede ona Uşşak adını o vermiştir / Onun o işaretlerini bu zamanda yaptık, onun neticesi Dügâh gelir; biz bunu yaptık / Bundan ortaya çıktı ki, o zaman Uşşak olanın adı bu devirde Dügâh gelir*"

şeklinde açıklamıştır (Akdoğu ve Hariri, 1992: 27).

Nota 3. Nâyi Osman Dede'nin Uşşak Mevlevî âyininden başlangıç kesiti.

Yalçın Tura

> "*Abdülbâki Nâsır Dede'nin yazdıklarına göre, Nâyi Osman Dede, 'Nevrûz' makamında bestelediği Mevlevi ayinine 'Uşşak' adını vermiş. Eskiden bestekarlar eserlerine birtakım adlar da koyarmış. Bu eser çok sevilince, Nevrûz'a Uşşak denmeye başlanmış. Bugün Uşşak makamı dediğimiz makam aslına eskilerin Nevrûz dedikleri ağaze imiş*"

ifadelerini kullanmıştır (Tura, 2017: 291).

Tanburî Küçük Artin'de (1730) Uşşak

Tanburî Küçük Artin *Musıki Edvârı* (1730) eserinde Uşşak makamı tarifi "bir mızrap geveşt, rast, dügâh, rast, dügâh, rast, dügâh, geveşt, rast, acem, hüseynî, nevâ, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, çargâh, segâh, dügâh, segâh, rast, dügâh" şeklinde verilmiştir (Judetz, 2002: 43).

Perde Dizilimi 9. Tanburî Artin'in Musıki Edvârındaki Uşşak tarifi görümü.

Mehmed Hafîd Efendi'de (1783) Uşşak

Mehmet Hafîd Efendi'nin *Ed-Dürer* (1783) eserinde Uşşak tanımına rastlanmamaktadır (Uslu, 2001:

26). Fakat Hûzî makamı tarifi dikkat çekmektedir. Mehmet Hafîd Efendi'nin *Ed-Dürer* (1783) eserinde Hûzî

> "*Nevâdan iptidâ ile çargâh ve segâh'tan dügâh'a varmaksızın Rast gösterüb perdehâ Dügâh'ta karardır*" (Hafîd, 1878: 15).

Perde Dizilimi 10. Mehmed Hafid 'in Ed-Dürer'inde Uşşak tarifi görümü.

Mehmet Hafîd Efendi'nin verdiği Hûzî tarifi ve ona benzer olan ezgiler bugün artık Uşşak makamı olarak bilinmektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794) Uşşak

Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkîk ü Tahkîk* (1794) adlı eserinde

> "*Uşşak: Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve dügâh perdesine iner ve orada karar verir; ama, nevâ perdesinden yukarı hüseynî, acem, gerdaniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makam, aslında, sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makam, eskilerinse Nevrûz dedikleri âvâzedir. Daire konusunda da görüş ayrılıkları vardır*"

şeklinde açıkladıktan sonra dip not olarak

> "*Bu makamın Uşşak adıyla anılmasının sebebi, atalarımdan Nâyi Osman Efendi'nin bu makamda bestelediği ayin-i şerife Uşşak adını vermiş olmasıdır*"

ifadelerini kullanmıştır (Tura, 2006: 39).

Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (1794) adlı eserinde Hûzî, Dügâh-ı Kadîm ve Dügâh makamı tarifleri dikkat çekmektedir. Nâsır Dede Hûzî için

> "*Gerekli süsleyicileriyle beraber Rast yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine gelince dügâh perdesi gösterip dügâh perdesinde karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ve zamanımızda bu adla tanınmaktadır ve bu bileşime bu adın verildiği herkesçe bilinmektedir*"

tanımını vermiştir (Tura, 2006: 60).

Dügâh-ı Kadîm için

> "*Gecikenlere*[21] *ve eskilere*[22] *göre yegâh gibi, iki perdeden yani rast perdesinden sonra dügâh perdesi gösterilmesinden oluşmuştur; fakat dinlenen eserlerde buna birde Hüseynî makamının eklendiği işitilmektedir; ama bu eklentide segâh, çargâh, nevâ perdelerinde sıkça dolaşılır, geri kalan perdeler de gerektiğinde eklenir ve inişte bazen nevâ perdesi yerine sabâ perdesi kullanılması da adettendir; ama bunun az kullanılması şarttır ve de (bu bileşimin) en önemli parçası, başlangıçta olsun, ortada ve kararda olsun, o iki perdeden oluşan birimi (nağme parçasını) birbiri ardısıra tekrardan ibarettir. Günümüzün müzikçileri tarafından*

[21] Gecikenler, Kûdema-i Müteahhirîn yani Eskilerden sonrakiler yani II. Murad ve Fatih dönemi kuramcıları.
[22] Eskiler, Kûdema yani Safiyüddin ve izleyicileri kuramcıları.

> *kullanılmakta fakat, gümümüzdeki uygulayıcıların dilinde rastlanmamakta olduğundan, nazariyat kitaplarından incelenip yazıldı*"

tanımını vermiştir (Tura, 2006: 53).

Kantemiroğlu edvârında bahsedilen Dügâh-ı Kadîm (Eski Dügâh) makamının Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (1794) adlı eserinde de bahsedilmesi elbette tesadüf değildir. Buna tek örnek Beste-i Kadîm ayinlerinden biri olan Dügâh Mevlevi ayinidir.

Nota 4. Bestekârı bilinmeyen Dügâh Mevlevî âyininden başlangıç kesiti.

Dügâh Mevlevî âyininde kullanılan ezgilerin Nâsır Dede Dügâh-ı Kadîm makamı tarifi gibi rast-dügâh perdeleriyle başlangıç yapması ve Hüseynî perdesi-makamı kullanımı dikkat çekmektedir. Nâsır Dügâh için

> "*Dügâh perdesinden başlayıp zîrgüle ve dügâh perdesine, oradan yine zîrgüle'ye inip ve dügâh'a çıkıp ve sonra dügâh perdesinden çıkarak ve inerek Sabâ yaparak sonra, kararında yine zîrgüle ve ırâk perdesi gösterdikten sonra dügâh perdesine gelip karar verir; fakat, bu gezintinin arasında dügâh gösterip oradan zîrgüle ve ırâk perdesine gidip gezinilmesi şarttır. Bu bileşim gecikenlerin (müteahhirîn) buluşudur*" (Tura, 2006: 53).

Nâsır Dede'nin bu tanımlarından anlaşılmaktadır ki eskilerin Nevrûz terkîbi ve Dügâh-ı Kadîm asıl makamı 18. yüzyılda artık Uşşak makamı olarak bilinir olmuştur.

Hâşim Bey'de (1864) Uşşak

Hâşim Bey *Mecmua-i Kârhâ ve Nâkşhâ ve Şarkiyyât* (1864) eserinde Uşşak makamını

> "*İbtidâ rast, dügâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseynî perdeleriyle ağaze ederek rasta kadar inip, ba'dehu gerdâniye, 'acem, hüseynî, nevâ, çârgâh, segâh, dügâh, rast açarak dügâhta karar eder. Ancak, bu makamın nevadan yukarısı bayâtî ve aşağısı uzzâl perdesiyle ağaza olunur ise de dügah makamına müşabeheti cihetiyle, fakir bu makama ne bayati ve ne dügah diyebiliyorum, Müşterek olduğu cihetle dügah makamına ziyade meyyal olduğu cihetiyle dügah dahi ıtlak olunabilir ve bu*

> *makama alafrangada her ne kadar la kalırsa da yine sol tonaya müşabeheti olduğundan sol ton tabir olunur*"

şeklinde açıklamıştır (Tırışkan. 2000: 23).

Hâşim Bey'in Uşşak tarifinin, eskilerin Dügâh-ı Kadîm ve Hûzî olarak tanımlanan tariflerine benzediği dikkat çekmektedir.

Kâzım Uz'da (1894) Uşşak

Kâzım Uz *Musıki Istılahatı* (1894) eserinde Uşşak makamını

> "*Evvela nevâ başlar, sonra çargâh, segâh, dügâh perdelerini aşikâr ederek rast ile dügâhta karar eder bir makamdır. Makamı-ı mezkurun muhayyere ve belki tiz çargâh ve tiz nevâ'ya kadar genişlemesi ca'iz olduğu gibi rast, dügâh perdelerinden başlaması da heman kaide-yi makamdandır*"

şeklinde açıklamıştır (Oransay, 1964: 72).

Kâzım Uz'un Uşşak tarifi eskilerin Nevrûz terkîbi başlangıcıdır. Kararın rast ve dügâh perdeleriyle yapılması da eskilerin Dügâh-ı Kadîm tarifinden başka bir şey değildir Fakat bugün artık Uşşak olarak bilinmektedir.

Tanburî Cemil Bey'de (1901) Uşşak

Tanburî Cemil Bey *Rehber-i Musıki* (1901) eserinde Uşşak makamını

> "*Uşşak, Bayâtî, Hüseynî makamları dügâh karargâhındadırlar. Esvat-ı tabîiyyeden müteşekkil olduklarından, semâmeleri tağyir işâretini muhtevi değildir. Ancak bu makâmların menşei olan fihrist-ül elhânın ikinci fâsılasındaki segâh perdesi, Segâh tabîi olmayıp, bununla Kürdî perdesi arasındaki vâka ve birincisine karîb olan, nîm segâh komasındadır ki, notada segâh tabîi gibi yazılabilir. Uşşak makâmının zemîni; medhalde rast, dügâh perdeleriyle gerdâniye, rast veyâhud gerdâniye yegâh fâsılasında miyânı, eviç perdesi ile nevâ tiz nevâ oktavında kararı dahî; muhayyer ile rast perdeleri arasındadır*"

şeklinde açıklamıştır (Cevher, 1992: 47).

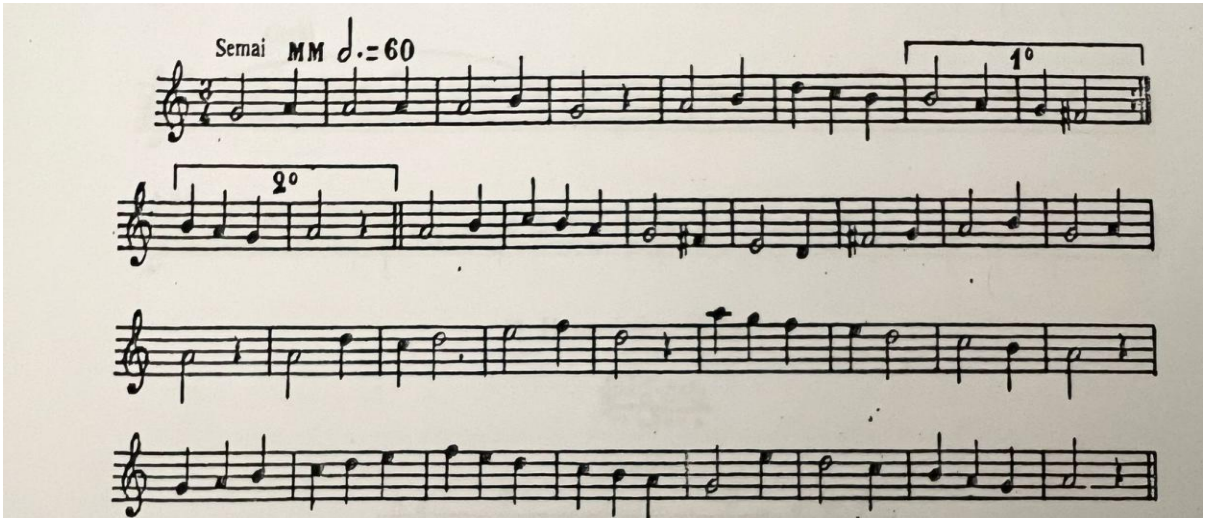
Nota 5. Rehber-i Mûsikî adlı eserde verilen Uşşâk peşrev.

Tanburî Cemil Bey'in verdiği Uşşak peşrev ezgileri eskilerin Hûzî tarifinden başka bir şey değildir.

Rauf Yekta Bey'de (1913) Uşşak

Rauf Yekta Bey'de Uşşak "Tamamlayıcı perdeler: yegâh, aşîran, ırak, rast ve dügâh. 5. şekil dörtlü: dügâh, (*tonik=durak, karar*), segâh, çargâh, nevâ. 3. şekli beşli: nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer" perdeleriyle açıklanmıştır ancak Semai usûlüyle Uşşak bir etüd sunduğu da görülmektedir (Yekta, 1986: 73).

Perde Dizilimi 11. Rauf Yekta Bey'de Uşşak tarifi görümü.



Nota 6. Rauf Yekta Bey'in Semâî usûlü Uşşak makamında sunduğu etüd görünümü.

Rauf Yekta Bey'in verdiği Uşşak ezgileri eskilerin Hûzî tarifinden başka bir şey değildir.

Muallim İsmail Hakkı Bey'de (1926) Uşşak

Muallim İsmail Hakkı Bey'in *Mûsıkî Tekâmül Dersleri* (1926) eserinde Uşşak;

> "*Dügâh perdesinde karar eden kendi başına bir makam olup seyri ise evvela rast perdesinden bede' (başlayarak) ile dügâh, uşşak, çargâh, nevâ perdeleri ile dönüp rast perdesinde asma karardan sonra ba'de çargâh, uşşak, dügâh, rast, ırak, rast ve dügâh perdesi ile dügâh perdesinde karar eder*"

şeklinde açıklanmıştır (Kaygusuz, 2006: 61).

Nota 7. Muallim İsmail Hakkı Bey'in Aksak usûlü Uşşak makamında sunduğu etüd görünümü.

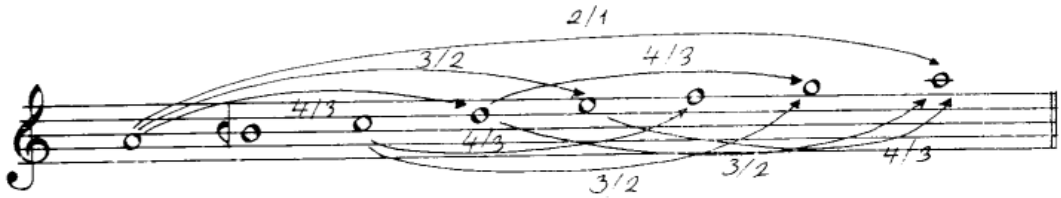
Muallim İsmail Hakkı Bey'in verdiği Uşşak ezgileri eskilerin Hûzî tarifinden başka bir şey değildir.

Hüseyin Saadettin Arel'de (1941-1948) Uşşak

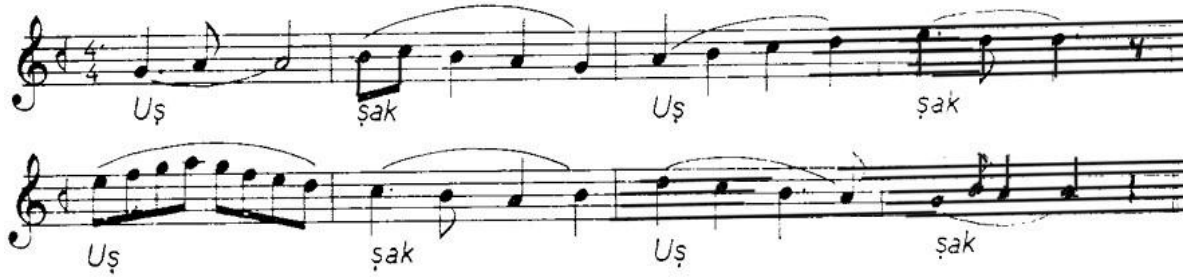
Hüseyin Saadettin Arel'in *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri* (1941-1948) kitabında Uşşak makamını

> "*Uşşak makamı çıkıcıdır. Dizisi V+2 şeklindedir; yani bir Uşşak dörtlüsünün tiz tarafına bir Bûselik beşlisi eklemek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "KST+ TBTT" ve tizden peste doğru" TTBT + TSK" tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii dügâh perdesidir. Uşşak makamının notası yazılırken donanıma yalnız "Si" için bir koma bemolü konulur. Uşşak makamının dizisi şudur*"

şeklinde tanımlamıştır (Akdoğu, 1991: 44).



Perde Dizilimi 12. Hüseyin Saadettin Arel'e göre Uşşak makamı dizisi görünümü.



Nota 8. Hüseyin Saadettin Arel'e göre Uşşak makamı seyir örneği.

Hüseyin Sadettin Arel'in verdiği Uşşak ezgileri eskilerin Hûzî tarifine benzemektedir.

Suphi Ezgi'de (1935-1953) Uşşak

Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik *Nazari ve Ameli Türk Musıkisi* (1935-1953) eserinde Uşşak;

> "*Pest tarafta bir uşşak tam dörtlüsüne tiz tarafta bir bûselik tam beşlisinin inzimamından tevellüt etmiştir. Bu makam saittir. Bünyesine göre güçlü, dördüncü derece olan (nevâ-re) sesidir. İptida ekseriya karargah ve bazen dördüncü güçlü nağmesinden icra edilir. Pestteki uşşak dörtlüsünde kendisini gösterir, ya durak veya güçlüde muvakkat bir karar yapar. Sonra tizdeki beşlide dahi seyir ederek durakta yedenli ve yahut yedensiz kalır. Bu makamda yeden sesi bir tanini aralığında olan (rast - sol)dür. Eğer makam nazil bir halde, bûselik beşlisi ile uşşak dörtlüsünde karışık olarak seyrederse ona (bayâtî) denilir. Bayâtî ise dördüncü (neva-re) sesi durak derecesinde hükümlüdür. Bayâtînin uşşaktan başka bir mahiyeti yoktur. Kadîm ve cedit bestekarlardan bazıları nevâ'da bir hicâz geçkisi yapmışlardır. Bu makam tebdili beyatinin mürekkep olduğunu ispat etmez*"

şeklinde tarif edilmiştir (Ezgi, 1935: 57).

Ekrem Karadeniz'de (1935-1953) Uşşak

Ekrem Karadeniz'in *Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları* (1984) kitabında Uşşak;

> "*Bu makam çıkışta ve inişte iki ayrı ıskala kullanır. Rast, dügâh bazen de çargâh, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdelerle seyrederek nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve inişte eviç yerine acem, segâh yerine de uşşak perdesi kullanılarak dügâh perdesinde karar verir. Makamın çeşnisi dügah perdesi üzerinde yaptığı belirli duruşlarla ve inişte uşşak perdesini kullanmak suretiyle meydana getirilir*"

şeklinde tarif edilmiştir (Karadeniz, 1984: 94).

Çıkış ıskalasındaki perdeler	dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, eviç, gerdâniye, muhayyer
İniş ıskalasındaki perdeler	muhayyer, gerdâniye, acem, hüseynî, nevâ, çargâh, uşşak, dügâh

Tablo 6. Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemin Uşşak makamında kullandığı perdeler.

Perde Dizilimi 13. Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemde Uşşak makamının ıskalaları.[23]

Görsel 1. Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemde uşşak perdesi için önerilen koma bemolü.

İsmail Hakkı Özkan'da (1935-1953) Uşşak

İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri (1987) kitabında Uşşak makamının Arel-Ezgi olarak adlandırılan sisteme göre tarifinin yapıldığı görülmektedir. Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsüne (K-S-T) nevâ perdesinde Bûselik beşlisinin (T-B-T-T) eklenmesiyle oluştuğu ve güçlü perdesinin nevâ perdesi olduğu yazılan makamın asma karar perdesinin segâh perdesi olduğu vurgulanmaktadır.

Perde Dizilimi 14. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamı dizisi.

Segâh perdesi üzerinde eksik Ferahnâk beşlisi (S-T-T-B) ile Ferahnâk, eksik Segâh beşlisi (S-T-K-S) ile Segâh; seyir esnasında rast perdesine gelinmesiyle rast perdesi üzerinde Rast beşlisi (T-K-S-T) ile rast çeşnisinin oluştuğu ifade edilmektedir.

Perde Dizilimi 15. İsmail Hakkı Özkan'a göre segâh perdesinde Eksik Ferahnak[24] *ve Eksik Segâh*[25] *beşlileri.*

Bûselik perdesinin doğal perde kabul edildiği kitapta Uşşak makamdaki segâh perdesi için koma bemolü kullanılmış, icra esnasında basılan segâh perdesi için şu ifadelere yer verildiği

[23] Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemde segâh perdesi, tıpkı Ruf Yekta Bey olarak adlandırılan sistemde olduğu gibi doğal, organik ve arızasız perde olduğu için notasyonda herhangi bir işaret kullanılmadığı görülmektedir.
[24] İsmail Hakkı Özkan'ın Eksik Ferahnâk olarak verdiği beşli Türk müziği nazari tarihi boyunca hiç kullanılmamış uydurma bir beşlidir.
[25] İsmail Hakkı Özkan'ın Eksik Segâh olarak verdiği beşli Türk müziği nazari tarihi boyunca hiç kullanılmamış uydurma bir beşlidir. Rast perde düzeninde 3. yer anlamı taşıyan segâh (se=3, gâh=yer) perdesi üzerinde 1 koma mi bemol Yekta-Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistemlerde dik hisar perdesi olarak tanımlanmaktadır. Fakat bilinmelidir ki o perde arazbar perdesini temsil etmektedir. Rast perde düzeninde arazbar perdesinin olması perde düzeninin adını da değiştiren bir husustur. Bu yüzden arazbar perdesi Türk müziği nazari tarihinde hiç kullanılmamıştır.

görülmüştür:

> "*...inici nağmelerde iniş câzibesiyle bu perde segâh'tan 1-2 koma daha pest basılır. Bu hâl makama ayrı bir özellik ve kişilik kazandırır. 2-3 komalık değiştirme işareti olmadığı için yazıda bu perde yine segâh olarak gösterilir. İcrada daha pest basılır*" (Özkan,1987: 143).

İcrada pestleşen segâh perdesinin farklı bir işaretle gösterilmediğinin sebebi ise

> "*Uşşak makamına özgü bu bir durum olarak kabul edilen bu hâl, doğruyu söylemek gerekir ki, birçok yerde kendini hissettirir. Türk Mûsıkîsi sistemine bu aralığın alınması, bir bakıma doğru ise de, zaten sayıca fazla olan aralıklarımızı ve buna bağlı olarak değiştirme işaretlerini de çok artıracağından, kullandığımız Türk Mûsıkîsi Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi tarafından sistem dışı bırakılmıştır. Fazla işaret ve aralığın icrâ bakımından büyük sakıncaları olduğu söz getirmez*"

cümleleri ile açıklanmaktadır (Özkan, 1987: 144).

Yegâh perdesinde Rast beşlisi (T-K-S-T) makamın genişleme bölgesi olarak gösterilmektedir. Seyre dügâh perdesi ile civarından başlanıp genişleme bölgesi gösterildikten sonra karar edilmesi gerektiği söylenmektedir.

Perde Dizilimi 16. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamının yegah'ta rast'lı genişleme bölgesi.

Makam çıkıcı bir özellik gösterdiği için tiz durak olarak bahsedilen Muhayyer perdesi ve üstündeki perdelerin kullanılmaması, aksi durumda Uşşak makamına yakın olan Bayâtî makamına benzeyebileceği belirtilmektedir. Tiz bölgedeki genişleme alanının teoride olduğu belirtilmiş; teoride de olsa muhayyer perdesi üstünde uşşak dörtlüsü (K-S-T) ve kürdî dörtlüsü (B-T-T) olmak üzere iki farklı dörtlüden oluşabilen alanlar şu şekilde gösterilmiştir:

Perde Dizlimi 17. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamının muhayyer'de uşşak'lı genişleme bölgesi

Perde Dizilimi 18. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamının muhayyer'de kürdî'li genişleme bölgesi

Yakup Fikret Kutluğ'da (1935-1953) Uşşak

Yakup Fikret Kutluğ; *Türk Musikisinde Makamlar* (2000) kitabında Uşşak makamını

> "*…Bütün bu tetkiklerimiz bizi şu tespitlere götürmüştür: 1-Eski Uşşak makamı (Safiyüddin, Maragalı Abdülkadir gibi) çok evvel terkedilmiş, ancak Nevruz makamının (Safiyüddin' deki Nevruz cinsi) etkisi tamamen kaybolmamıştır. Başka bir deyişle Eski Uşşak unutulmuş ve eserleri günümüze gelmemiştir ancak yeni Uşşak makamı da tamamen tanınmamıştır. 2-Nevrûz makamı ve bu makamdan Nevrûz-ı Rumi, Nevrûz-ı Acem, Nevrûz-ı Kûçek gibi değişik türler üretilmesine rağmen, rağbetten düşerek bir müddet sonra unutulmaya başlanmış, yerini yeni bir makam olan Uşşak makamına bırakmıştır…Uşşak makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Makam yeden perdesi olan rast perdesini göstererek dügah açar. Seyir sırasında rast perdesinde ve kısa asma kararlar verilir. Bu kararların uzun sürmesi makam seyri açısından doğru olmaz. Çünkü Hûzî ve Rast Mâye makamlarının seyrine doğru bir meyil görülebilir. Yegâh üzerinde Rast göstermek adeta bir gelenek durumuna gelmiştir. Dügâh'tan tize yapılan ezgilerde neva perdesi kullanımı sıkça gösterilir ve dügâh perdesine inerken segâh perdesindeki vurgulamalar ve pestleşmeler de görülür. Bu asma kararlarda kürdi perdesi yeden olarak kullanılmaz. Nevâ güçlü perdesidir ve üzerinde buselik beşlisi içinde olmasına rağmen Buselik makamının özelliklerini göstermez. Nevâ üzerinde hicaz ve çargâh üzerinde nikriz geçkileri Uşşak'ta çok az kullanılan önemsiz geçkilerdir. Bu geçkiler Bayati makamının özelliklerini taşırlar… Uşşak makamının en göze çarpan özelliklerinden biri de rast perdesini vurgulamak sureti ile verdiği kararlardır … Uşşak rast perdesini göstererek dügâh açtığı gibi, kararında da rast perdesini göstererek karar veren tek makamdır…*"

gibi ifadelerle açıklamıştır (Kutluğ, 2000: 164-170).

Emrah Hatipoğlu'nda (2019) Uşşak

Emrah Hatipoğlu, Makamlar ve Terkibler (2019) adlı eserinde Uşşak tarifine, Kantemiroğlu Edvarı'ndan günümüze gelen Uşşak tariflerine yer vererek başlamış ve Uşşak için

> "*Uşşak veya Dügâh-ı Kadîm makamı, seyrine genel olarak dügah perdesini kendine merkez alarak başlar. Nevâ perdesi civarından başlayan eserlerde elimizde mevcuttur. Çoğunlukla seyrini karar perdesi civarında oluşturur. Tam perdelerle*[26] *dolaşırken, nevâ ve çargâh perdelerinde kalışları da tercih eder. Makam gelenekli tam perdeleri kullanmasının yanında tize doğru genişlemelerde Acem perdesini de alır. En sonunda dügâh'ta karar verir*"

şeklinde açıklama getirmiştir (Hatipoğlu, 2019: 116-118).

Sühan İrden'de (2020-2024) Uşşak

Sühan İrden; *Türk Musıkisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları* (2020) kitabında Uşşak'ı perdesiyle var olan bir asıl makam olarak tanımlarken

> "*Rast perde düzeninde dügâh veya nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir edip uşşak perdesini duyurduktan sonra dügâh perdesine gelip orada karar verir. Uşşak makamı birden fazla farklı makam veya terkib ile bileşirse Uşşak terkibi oluşur*"

şeklinde açıklamıştır (İrden, 2020: 28).

[26] Tam perdeler ifadesi Rast perde düzeninde kullanılan perdeler içindir.

Sühan İrden *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler* (2022) kitabında ise Uşşak için

> "*Türk Halk müziğinde si bemol 2 ile gösterilen perde uşşak perdesi olup, Rast perde düzeninde si bemol 1 = segâh perdesinin hemen altında yer alan ara, arızalı, organik olmayan bir perdedir. Bugün, TRT saz / bağlamaların sap klavyelerinde si bemol 1 = segâh, si bemol 1/2 veya 1,5 = dik uşşak, si bemol 3 = pest uşşak, si bemol 4 = dik kürdî perdelerinin bulunmamaları perdelerin sağlıklı algılanamaması adına büyük bir problemdir. Burada anlatılmak istenen asıl mesele Tanbur ve Kanun enstrümanlarında var olan bu perdelerin bugün TRT'de icra edilen Saz/Bağlama enstrümanında yer almayışı ve bu durumun diğer enstrümanlarla toplu yapılacak olan icralarda perdelerin birbirleriyle tutmadığı için hakikatten uzak yapılan veya yapılacak olan icraların getirmiş olacağı sıkıntılardır aslında. Bu karışık gibi görünen durumun siz değerli okuyucular nezdinde daha iyi anlaşılması için Türk makam müziğinde kürdî ile bûselik perdeleri arasında var olan perdelerin bağlama, tanbur ve kanun sazlarında ne şekilde yer aldığına ya da almadığına aşağıda yer verilmiştir. Okuyucuda analitik bir düşünce oluşturabilmek için tablolarda açıklanmaya çalışılan perdelerle ilgili olarak; asıl olanın uygulayıcı olan icracılar oldukları ve bu perdelerler ilgili gerekli çarpma ve kaydırmaları ustalıkla icra etmedikleri sürece işitmenin de mümkün olamayacağının unutulmaması gerektiği unutulmamalıdır*"

ifadelerine yer vermiştir (İrden, 2022: 24-25).

Tanbur'da Kürdi ile Bûselik Perdeleri Arasındaki Perde Görünümü						
Kürdî = Si b5	Dik kürdî= Si b4	Pest Uşşak= Si b3	Uşşak= Si b2	Dik Uşşak= Si b1,5	Segâh= Si b1	Bûselik Si Natürel
6. perde aralığı	5. perde aralığı	4. perde aralığı	3. perde aralığı	2 ve 3. perdeleri ayıran bağın uzerinde işitilir	2. perde aralığı	1. perde aralığı
Kanun'da Kürdi ile Bûselik Perdeleri Arasındaki Perde Mandal Görünümü						
Kürdî Si b5	Dik kürd3i Si b4	Pest Uşşak Si b3	Uşşak Si b2	Dik Uşşak Si b 1,5	Segâh Si b1	Bûselik Si Natürel
6 mandal indirildi- ğinde işitilir	5 mandal indirildiğinde işitilir	4 mandal indirildiğinde işitilir	3 mandal indirildiğinde işitilir	2 mandal indirildiğinde işitilir	1 mandal indirildiğinde işitilir	
UŞŞAK BÖLGESİ						

TRT Bağlama / Saz' da Kürdi ile Bûselik Perdeleri Arasındaki Perde Görünümü						
Kürdî Si b5	Dik kürdî Si b4	Pest Uşşak Si b3	Uşşak Si b2	Dik Uşşak Si b 1,5	Segâh Si b1	Bûselik Si Natürel
Bu per- de bağlamada VAR	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada VAR	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada VAR
UŞŞAK BÖLGESİ						

Tablo 6. Sühan İrden'de Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler kitabında Tanbur, Kanun ve Bağlama sazlarındaki kürdi ile Buselik perdeleri arasında kullanılan perde görünümleri.

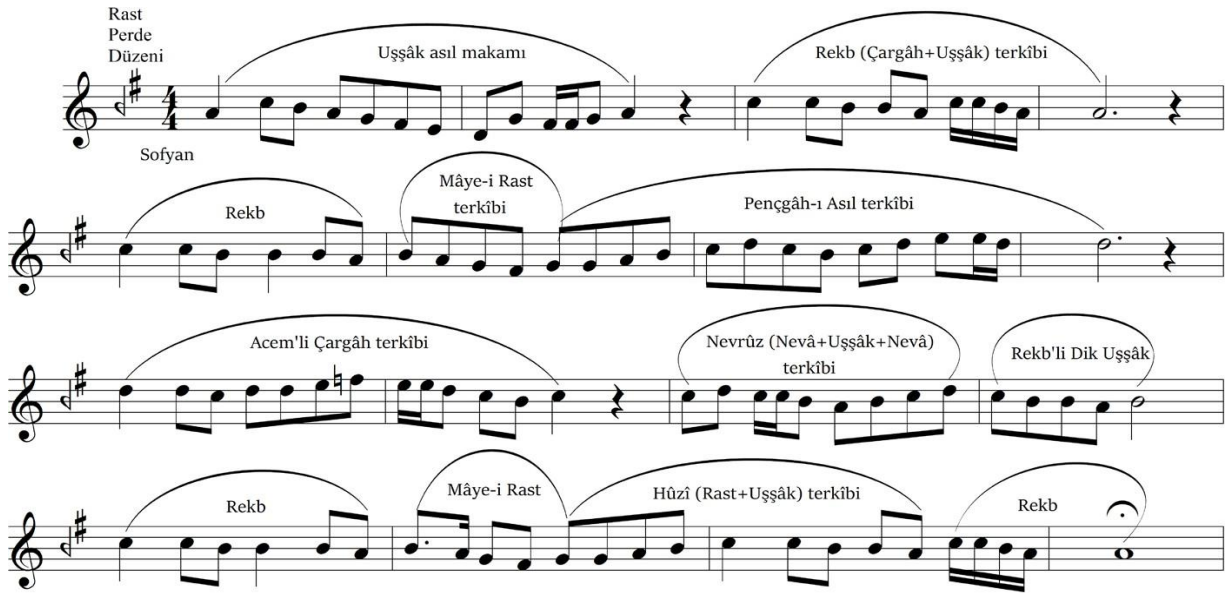
Sühan İrden'in *Türk Müziğinde Makam Uygulamaları* (2024) eserinde Uşşak

> "*Rast perde düzeninde; dügâh perdesinden başlayıp çıkarken dik uşşak (si bemol 1,5), çargah karara giderken uşşak (si bemol 2) perdeleriyle seyir ettikten sonra dügâh perdesine gelip orada karar veren ezgiler Uşşak asıl makamı adını alır. Türk Müziği nazari tarihinde Rekb / Çargâh-ı Rekb (Çargah+Uşşak), Nevrûz (Nevâ+Uşşak), Hûzî (Rast+Uşşak) terkibi olarak açıklanan ezgiler bugün Uşşak makamı olarak bilinirler*"

Perde Dizilimi 19. Sühan İrden'in Türk Müziğinde Makam Uygulamaları kitabında Uşşak perdeleri görünümü.

"*Uşşak asıl makamıyla başlayıp birden fazla farklı makam veya terkîb ile seyir ettikten sonra tekrar Uşşak veya Rekb / Çargah-ı Rekb veya Nevrûz veya Hûzî karar veren ezgiler Uşşak terkîbi (bileşimi) adını alır*"

şeklinde tarif edilmiştir (İrden, 2024: 18).



Nota 10. Sühan İrden'in Türk Müziğinde Makam Uygulamaları kitabındaki Uşşak örnek.

İrden, dik kürdî ile segâh arasında bulunan perdelere uşşak bölgesi adını verip tek tek perde isimlerini açıklamış bunları uşşak bölgesi perdelerinin dik uşşak (si bemol 1,5), uşşak (si bemol 2-2,5), pest uşşak (si bemol 3-3,5) perdelerinden oluşması yanında bu perdelerin bağlama, kanun, tanbur sazlarındaki kullanım şekillerini açıklamış, Uşşak'ın hem kendi asıl makamını hem de terkîbini yarattığını iddia etmiş ve geçmişte Dügâh asıl makamı, Rekb/Çargâh-ı Rekb terkîbi, Nevrûz terkîbi ve Hûzî terkîbinin artık günümüzde Uşşak makamı olarak kullanıldığına dair tespitlerini ortaya koymuştur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

"Tarihsel Süreçlere Göre Uşşak Makamı"nın çalışıldığı bu makalede Uşşak tarifleri ve ezgi

yapıları kendi dönemlerinde yer alan eserler üzerinden ele alınmış, incelemelerin sonucunda tespit edilen değişimler, dönüşümler, benzerlik ve farklılıklar ortaya konmuş, tarihsel süreçte kullanılan melodik anlayış ve uygulamalar bilimsel olarak tespit edilmiştir.

Buna göre;

1) Uşşak, Türk Müziği nazari tarihinde ilk kez Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî'nin Kitâbü'l Edvârı'nda (1235) Tanînî-Tanînî-Bakiyye (TTB) aralıklarından oluşan Uşşak cinsi/tabakası/dörtlüsü (TTB) olarak kullanılmıştır.
2) Safiyüddîn'de Uşşak dörtlüsü olarak kullanılan T-T-B yaklaşık sekiz yüz yıl sonra Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistemde tarihsel karşılığı olmayan bir Çargâh dörtlüsü ismine dönüştürülmüştür.
3) Safiyüddîn'in *Kitabü'l Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye* (1267) eserlerinde açıklanan Uşşak tarifleri Abdülkâdir Merâgi'nin *Camiü'l-Elhan* (1415), *Makâsidü'l Elhân* (1415) ve *Şerhü'l Edvâr* (1435?), Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Risâle min İlmi'l Edvâr* (1429), Abdülâziz bin Abdülkâdir'in *Nekâvet'ül-Edvâr* (1435?), Fettullah Şirvânî'nin *Mecelletün Fi'l Musika* (1453?), Alişah bin Hacı Büke *Mukaddimetü'l Usûl* (1500?) eserlerinde aynen kullanılmıştır.
4) Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* (1411), Bedri Dilşâd'ın *Muradnâme* (1426), Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvâr* (1441) ve Seydî'nin *El-Matla* (1504) eserlerindeki Uşşak tanımlarının Safiyüddîn'de kullanılan Uşşak tarifleriyle ilgisi yoktur.
5) Bedri Dilşâd (1426) ve Seydî'de (1504) verilen Uşşak tarifleri aynıdır ve dügâh perdesi ile başlayıp ırâk perdesinde karar vermiştir.
6) Ali Ufkî Bey'de (1650) yer alan 34 Uşşak Faslı eserinden çoğu Safiyüddin'in verdiği Nevrûz, Maragalı Abdülkadir'in verdiği Rekb/Çargâh-ı Rekb tariflerindeki ezgilere benzemektedir.
7) Kantemiroğlu *Kitabu İlmi'l-Musıki âla vechi'l-Hurufat* (1700?) eserinde Uşşak makamının Dügâh makamından başka bir şey olmadığını ifade etmiştir.
8) Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkîk ü Tahkîk* (1794) adlı eserinde atalarından Nâyi Osman Efendi'nin bu makamda bestelediği âyin-i şerife Uşşak adını vermiş olduğu için Uşşak olarak tanımladığını fakat eskilerin o ezgiye Nevrûz dediklerini belirtmiştir.
9) 13. yüzyılda Safiyüddîn'deki Nevrûz (Nevâ+Uşşak), 15. yüzyılda Abdülkâdir Merâgi'deki Rekb / Çargâh-ı Rekb (Çargâh+Uşşak), 18. yüzyılda Kantemiroğlu'ndaki Dügâh-ı Kadîm

ve Abdülbâki Nâsır Dede'deki Hûzî (Rast+Uşşak) günümüzde artık Uşşak adıyla bilinir, tanınır ve kullanılır olmuştur.

10) Türk Müziği nazari ve uygulama tarihinde Uşşak'ı sadece makam adı değil de perde adı olarak da kullanan ilk kaynak Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar* (1441) adlı eseri gibi görünse de o perdenin bugün hangi perdeyi temsil ettiği anlaşılamamıştır.

11) Muallim İsmail Hakkı Bey Uşşak makamını bugünkü uşşak perdesiyle anlatan ilk kişidir.

12) Abdülkadir Töre/Ekrem Karadeniz Uşşak makamında uşşak perdesinin sadece inici ezgilerde kullanıldığını ve notasının farklı olması gerektiğini belirtmiştir.

13) Sühan İrden, Uşşak olan icralarda asla segâh (si bemol 1) perdesinin kullanılmaması gerektiğini, dügâh perdesinden çıkan çıkıcı ezgilerde dügâh, dik uşşak (si bemol 1,5) çargâh ve orda durmadan dönerken inici olan ezgilerde dik uşşak'tan uşşak (si bemol 2-2,5) perdesine yapılan kayma (glissando) ile icra edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Uşşak'ın (kullanılan ezgilere göre) hem bir asıl makam hem de bir terkîb olduğunu, Uşşak asıl makamıyla başlanıldıktan sonra farklı makam veya terkîblerle seyir yapılıp tekrar Uşşak makamı ile karar veren ezgilerin Uşşak terkîbini temsil ettiğini açıklamıştır.

14) Emrah Hatipoğlu ve Sühan İrden'in çalışmalarında aralıkları ve dizileri temel alan makam anlatım modellerini terk ederek perde düzenlerini ve ezgileri temel alan makam anlatım modelini benimsedikleri bir nevi 15. yüzyıl ile Rauf Yekta Bey'e kadar olan dönem arasında yaklaşık beş yüzyıl boyunca kullanılan anlayışa dönüş yaptıkları anlaşılmıştır.

Herhangi bir makamla ilgili araştırma yapıldığında öncelikli konunun perde kavramı olduğu, perde düzenleri var olmadan makamların oluşmalarının mümkün olamayacağı, perde düzenine bağlı olarak başlangıç-seyir-karar üçgeni/ekseni ile oluşturulacak olan en küçük ezginin "asıl makamı veya makamı", en az iki asıl makam ile oluşan ezginin "terkîbi" temsil ettiği dolayısıyla Abdülbâkî Nâsır Dede'nin tanımına itibar edilmesi gerektiği, Kantemiroğlu'nun ifade ettiği gibi makamları asıl kıyafetleriyle algılayıp anlatabilmek ve geleceğe en doğru bilgileri aktarabilmek için "dizi merkezli makam anlatım modeli" olan Yekta ve Arel-Ezgi sistemleriyle yapılan makam açıklamalarından ivedilikle vazgeçilmesi gerektiği aksi taktirde "ön bilgi eksikliği/yetersizliği" ve "kavram yanılgısı/yanlış anlama" gibi çeşitli güçlüklerin hiçbir zaman aşılamayacağı ve konuların hakikatine de ulaşılamayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı Dersleri (Hzl. Onur Akdoğu)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Akdoğan, B. (2009). *"Fethullah Şirvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsîka adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri"*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Arslan, F. (2004). *Safiyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî er-Risâleyü'ş- Şerefiyye'si*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları, Ankara.

Atcherson, W. T. (1970). Theory accommodates practice: "Confinalis" theory in Renaissance music treatises. *Journal of American Musicological Society.*

Bahçeci, D., Kaya, V. H. (2010). *Kavramsal algılamalar ve kavram yanılgıları. Bilim ve Teknik Dergisi*.

Behar, C. (2017). *Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmiü'l-Elhân Adlı Eseri*, PanYayıncılık, İstanbul.

Cabré, M. T. (1999). *Terminology: Theory, Methods and Applications*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philedelphia.

Can, C. M. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyâtı (Ses Sistemi),* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Cevher, H. (1992). *Tanburî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsıkî*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Cevher, H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve hâzâ mecmuâ-i sâz ü söz (transkripsiyon, inceleme)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Cevher, H. (2004). *Rûh-perver.* İzmir: Sade Matbaacılık.

Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II.* İstanbul: MEBY.

Çelik, B. B. (2001*). Hızır Bin Abdullah"ın Kitâbü'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi,* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*,

(Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çaylı, F. (2019). *13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey,* Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Ezgi, S. (1935-1953). *Nazarî Amelî Türk Musikisi C. I-V,* HüsnitabiatMatbaası, İstanbul.

Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehrî'nin Müzik Teorisi.* Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.

Hafid Efendi, M. (1783). *ed-Dürerü'l-müntebahâtü'l-mesûre fî ıslâhi'l-galatâti'l-meşhûre,* Ankara İlâhiyat Fakültesi Kütüphanesi, kayıt no: 792583, 15, Ankara.

İrden, S. (2018). *Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Musıkisi Nazariyatı Dersleri'ndeki Rast Makam Kararlı Tariflerine Yaklaşımlarının (Çözümlemelerinin) Anadolu Edvar Geleneği İcra ve Kuram İlmi Hakikatine Uygulanabilirliği*, 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri (Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu) Kitabı, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

İrden, S. (2020). *Türk Musıkisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları,* Eğitim Yayınevi, Konya.

İrden, S. (2022). *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler*, Eğitim Yayınevi, Konya.

İrden, S. (2024). *Türk Müziğinde Makam Uygulamaları*, Eğitim Yayınevi, Ankara.

Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidul-Elhân Adlı Eseri.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karadeniz, E. (1984). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları,* İş BankasıYayınları, Ankara.

Kamiloğlu, R. (1998). *Şehri Kırşehrî el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey Mûsıkî Tekâmül Dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul.

Koç, F. (2010). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Meragî ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kolukırık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâgî ve "Şerhu'l-Edvâr" Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyâtındaki Yeri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Köksal, M. S. (2006). *Kavram öğretimi ve çoklu zeka teorisi, Kastamonu Eğitim Dergisi*.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, Yayın Yeri: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmlar*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Lindley, M. (2001). Temperaments, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630 .article.27643.

Oransay, G. (1964). *Musıki İstılahatı*, Küğ Yayınları, Ankara.

Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Özkan, İ. H. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Özlem, D. (2004). *Mantık: Klasik/Sembolik Mantık, Mantık Felsefesi*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri.* (Yayınlanmamış Doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburi Küçük Artin*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Porzig, W. (2003). *Dil Denen Mucize*, çev. Vural Ülkü, Ankara: TDK. Yay.

Sağlam, G.E. & Ö., Ü. (2024). *Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Örnek Bir Uygulama*, *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*.

Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgi ve Câmiu'l-Elhân'ı*., (Yayımlanmamış Doktora Tezi), MarmaraÜniversitesi, İstanbul.

Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Niğde Üniversitesi, Niğde.

Tekin, E. (2007). *Safedî'nin müzik teorisinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tural, S. K. (2002). *Kavramlar ve Terimler Ortak Düşünüşün Ürünü ve Anahtarlarıdır*, *Türk Dili, Özel Sayı: TDK'nin 70. Yılı,* TDK Yay, Ankara.

Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in edvârı*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu-Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tura, Y. (2006). *Nasır Abdülbaki Dede, Tedkik ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma)*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tura, Y. (2017). *Türk Musıkisinin Mes'eleleri*. İz Yayıncılık, İstanbul.

Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, Pan Yayıncılık, (Eserin orjinali 1783 yılında basılmıştır), İstanbul.

Uygun, M. N. (1990). *Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddin-i Urmevî ve Kitâb-ı Edvâr*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.

Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi [1922]*. (O. Nasuhioğlu, Çev.), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Web Kaynakları

Bardakçı, M. (2023). *Müzik Sistemimizi Bu Lübnanlı'dan Öğrendik.* [*Hürriyet Gazetesi*]. (Erişim adresi: https://www.hurriyet. com.tr /yazarlar/murat-bardakci/), (Erişim tarihi: 20.03.2023).

Hatipoğlu, E. (2019). Makamlar ve Terkibler. Ankara. [*Google*]. (Erişim adresi: https://www.google.com.tr/books/edition/Makamlar_ve_Terkibler/DnGqDwAAQBAJ?hl=tr&gbpv=1&printsec=frontcover), (Erişim tarihi: 04.02.2025).

EXTENDED ABSTRACTS

INTRODUCTION

The genesis of science is often associated with an individual approaching something considered mundane by others with a distinct understanding, expressing surprise, and demonstrating interest in it (Porzig, 2011: 7). 'Conceptology' (*Kavrambilim*) is the branch of science that examines, within a logical framework, how concepts should be named according to their structure and properties, and the relationships between concepts (Cabré, 1999: 42). The word 'kavram,' used alongside

'concept' and 'notion' in Western languages, corresponds to 'idea, meaning, judgment, and value' in Arabic, while in Turkish, it is regarded as 'key words that activate the mind' (Tural, 2002: 62). Concepts and conceptual fields are directly proportional to world knowledge; as an individual's knowledge increases, these can change. This change may sometimes lead to an expansion of the concept's meaning, sometimes to a different meaning, or even to misunderstanding. At this juncture, the solution may lie in correcting the erroneous information (Özlem, 2004: 68). In the explanation and learning of concepts, various difficulties such as 'lack/insufficiency of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' are encountered due to the inability to establish connections with either past usages or daily applications (Köksal, 2006: 477). 'Conceptual error/misconception,' also defined as 'alternative understanding,' leads to the inadequate formation of learned concepts in the mind and their use outside their scientific meaning. Individuals holding such misconceptions generally struggle to recognize and correct their errors; when alerted to their mistakes, they often resist the correction of this misunderstanding and immediately activate defense mechanisms. Therefore, providing individuals with misconceptions information about the historical process of concepts, from their initial teaching period to the present day, clearly offers a significant contribution towards correcting the fallacies related to what they believe to be correct (Bahçeci & Kaya, 2010: 30).

The research subject of this article is how the Uşşak makam has been utilized throughout the historical process of Turkish Music. The investigation examines issues such as how the concept of Uşşak first emerged, how it was used, what it transformed into, how it is perceived today, and how it should ideally be understood. The absence of a theoretical infrastructure within the Turkish literature regarding the usage of the Uşşak makam in the theoretical and practical history of Turkish Music leads to problems such as 'lack of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' in the explanation and learning of the Uşşak concept with the most accurate information. Consequently, the aim of this study is to draw attention to the errors stemming from 'lack of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' related to the concept of 'uşşak' in Turkish makam music terminology, and to facilitate the perception of definitions and practices pertaining to the periods when the Uşşak makam was used within a theoretically coherent framework.

METHOD

The study employs qualitative data-based methods, including relational scanning, document analysis, literature review, and source scanning. The research examines the definitions and melodic structures of Uşşak provided from the time of Safī al-Dīn al-Urmawī's (1216-1294) *Kitāb al-Adwār fī Maʿrifat al-Nagham wa-l-Adwār* (Book of Cycles Regarding Knowledge of Melodies and Cycles) (c. 1235), which initiated the first systematic studies on makams, up to the present day, analyzing them through works belonging to their respective periods. The changes, transformations, similarities, and differences identified as a result of these examinations are presented in the conclusion section. Furthermore, the melodic understanding and practices used in selected publications have been scientifically identified. In examining the sources, originals were utilized wherever possible; where originals were inaccessible, master's and doctoral theses, as well as published books in which these sources were previously examined and translated into Turkish, were consulted.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

In this article, which studies the "Uşşak Makam According to Historical Processes," the definitions and melodic structures of Uşşak have been addressed through works from their respective periods. The changes, transformations, similarities, and differences identified as a result of these examinations have been presented, and the melodic understanding and practices employed throughout the historical process have been scientifically determined.

It is concluded that when researching any makam, the primary focus must be the concept of pitch (*perde*), as makams cannot form without pre-existing pitch arrangements (*perde düzenleri*). Based on the pitch arrangement, the smallest melody formed by the start-progression-conclusion triangle/axis represents the 'principal makam' or 'makam,' while a melody formed from at least two principal makams represents a 'compound' (*terkîb*). Therefore, credence should be given to Abdülbâkî Nâsır Dede's definitions. To perceive and explain makams in their 'original attire,' as Kantemiroğlu expressed, and to transmit the most accurate information to the future, it is recommended that explanations of makams made through the 'scale-centric makam description models' of the Yekta and Arel-Ezgi systems should be urgently abandoned. Otherwise, it is believed that difficulties such as 'lack/insufficiency of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' will never be overcome, and the true nature of these subjects will remain

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 24.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 03.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1683158
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

CÜMLESEL VE PERİYODİK MÜZİKAL YAPILARIN UZUNLUKLARI ÖZELİNDE YENİ BİR SINIFLANDIRMA*

MARANCI, Ali Levent[1], SAĞER, Turan[2]

ÖZ

Klasik Dönem Batı Müziği'nde rastladığımız cümlesel ve periyodik yapılarla ilgili son dönemde yapılan sınıflandırma çalışmaları genel olarak bu yapıların kendi içindeki farklı türlerini ele almaktadır. Bu çalışmaların bazılarında, örneğin bir biçimsel yapıya hangi koşullarda cümle denebileceği; cümleyi oluşturan fikirlerin sayısı ve yapının sonunda kadans bulunmasının zorunlu olup olmadığı gibi sorulara yanıt aranmış ve yeni cümle türleri önerilmiştir. Her ne kadar periyodik yapıların cümlesel yapılara kıyasla daha az istisnası olsa da, bu yapıların armonik hedefleri üzerinde birtakım görüş ayrılıkları görülmektedir. Bu araştırmada ise cümlesel ve periyodik yapılar ayrı ayrı uzunlukları cinsinden kategorize edilmiştir. Her bir prototip uzunlukta yer alan bu yapılara bir isim önerisi yapılarak hem periyot hem de cümle yapısı için geçerli olmak üzere bir uzam tespit metodu önerilmiştir. Cümlesel ve periyodik yapılar için dörder sınıf belirlenmiş; incelenen yapıların bu sınıflardan hangisine ait olduğu kuramsal olarak açıklanarak biçimsel yapı analizinin

* Bu çalışma Prof. Dr. Turan Sağer danışmanlığında yürütülen, Ali Levent Marancı'nın yazdığı "Klasik Dönem Batı Müziğindeki Büyük Biçimsel Yapılar ve Bu Yapıların Form içerisindeki Rolleri" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

[1] Öğr. Gör. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, lvntmrnc@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9890-4731
[2] Prof. Dr. Alanya Üniversitesi, Rektör, turan.sager@alanyauniversity.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-1059-678X

paradigması genişletilmiştir. Ortak Uygulama Dönemi (Common Practice Period) içinde yer alan Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın çalgısal eserleri incelenerek, saptanan sekiz prototipin en rahat görülebildiği eserler örneklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Biçimsel yapılar, cümle, periyot, sunum, devam, öncül, soncul.

A NEW CLASSIFICATION BASED ON THE LENGTH OF SENTENTIAL AND PERIODIC MUSICAL STRUCTURES

ABSTRACT

Recent classification studies on sentence and periodic structures commonly found in Classical Western music generally focus on the different types of these structures within themselves. Some of these studies seek to answer questions such as under what conditions a formal structure can be defined as a sentence, or in other words, how many ideas constitute a sentence, and whether the presence of a cadence at the end is a necessity or not. As a result, new sentence types have been proposed. Although periodic structures tend to have fewer exceptions compared to sentence structures, there are still some disagreements regarding their harmonic goals. In this study, sentential and periodic structures are categorized separately based on their lengths. By proposing a name for each prototype length, a method of determining formal expansion is suggested, which is applicable to both periodic and sentential structures. Four classes for both sentential and periodic structures were introduced and the paradigm of formal structure analysis was extended by theorizing the determination of which of these classes the analyzed structures belong to. By analyzing the instrumental works of Bach, Haydn, Mozart and Beethoven in the Common Practice Period, the works in which the eight prototypes can be seen most easily were exemplified.

Keywords: Formal structures, sentence, period, presentation, continuation, antecedent, consequent.

GİRİŞ

Biçimsel yapı analizi genel olarak cümle ve periyot yapıları çerçevesinde ele alınmaktadır ve birçok kuramcı, bu iki biçimin mevcut kabul gören son anlayışının gelişimine katkıda bulunmuştur. Ancak çoğu çalışma bu yapıların bir tema oluşturup oluşturmadığı durumları göz önünde bulundurarak bu yapıları sınıflandırma eğilimi göstermektedir. Steven Vande Moortele'nin (2011)

çalışmasında bu yapıların sadece tematik olarak değil, oransal olarak da ele alındığını görmekteyiz. Benzer şekilde Moortele gibi Mark Richards da (2011) makalesinde önceden Schoenberg ve Caplin tarafından öne sürülen kuramı inceleyip ek uzunlukta yapılara dikkat çekmiştir. Forrest ve Santa'nın (2014) beş adet cümle sınıflandırılması yapıldığını görmekteyiz. Basit cümle, imitatif, genişletilmiş, kısaltılmış ve son olarak ertelenmiş parçalama/parçalamasız olarak adlandırılan cümle sınıflandırmasını detaylı bir biçimde açıklamışlardır.

Schoenberg öncesine baktığımız zaman Fischer'ın bir melodi türü olarak isimlendirdiği Fortspinnunstypus biçimi günümüz teorisinde cümle biçiminin ilk tariflerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. O'na göre bu biçimsel yapı ilk kez olarak geç dönem barok ve erken dönem klasik müzikteki sonatlarda, süitlerde, konçerto ve aryaların ritornellolarında ortaya çıkmıştır. (Braunschweig, 2015: 168-170)

Cümle özelinde yapılan çalışmalarda farklı uzunluktaki kısa/kısa/uzun proporsiyonunu taşıyan yapılar kuramcıların dikkatini çekmiştir. Örnek olarak standart sekiz ölçülük prototipten daha kısa uzunlukta karşımıza çıkan cümlesel yapıları BaileyShea (2004: 15) mini cümle olarak ifade etmiştir. Bu bakımdan klişe uzunluklar haricindeki yapıların da Caplin'in de aralarında bulunduğu bazı kuramcılar tarafından cümlesel yapılar olarak belirtildiğini görmekteyiz. Tema çerçevesinde ele alındığında BaileyShea'nın da sekiz ölçülük cümleler dışında kalan cümlesel bir kavramı görmezden geldiğini görürüz. Bunun sebebi sekiz ölçünün dışında (büyük ya da küçük) ölçülerde gelen cümlesel bir yapıyı anlamlı kurallarla ifade etmenin olağan dışı olduğu vurgusunu yapar. (Pisters, 2012: 44)

Cümlesel yapılar, müzikte bir fikirin sunulması, geliştirilmesi ve sonuçlandırılmasını içeren temel biçimsel birimlerdir. Bu yapılar, genellikle sunum ve devam kısımlarından oluşur. Sunum kısmı, bir melodik veya ritmik fikirin tanıtıldığı bir fikir ve onun tekrarını içerirken, devam kısmı bu fikirin işlenmesi ve kadansla sonuçlanması sürecini kapsar. Devam kısmının başlıca özellikleri arasında; artan yüzey ve armonik ritimler, parçalanma ve sıralı armonilerin bir kombinasyonu yer alır. Devamlar kendi başlarına ne bir başlangıca ne de bir sona sahiptir, ancak zaman zaman bitiş işlevine sahip kadans fikirleriyle birleşirler. (Poon, 2022: 35) 18. yüzyıl Klasik Dönemi'nde özellikle Haydn, Mozart ve Beethoven gibi besteciler tarafından sıkça kullanılan bu yapı, tonal müziğin düzenli ve dengeli doğasını yansıtır. 20. yüzyılda Arnold Schoenberg ve William Caplin gibi teorisyenler, cümlesel yapıyı daha analitik bir çerçevede ele almış, bu yapının içsel bağlantılarını ve işlevlerini detaylandırmıştır.

Her ne kadar Schoenberg cümle prototipini yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde anlatmaya başlasa da yüzyıl sonunda Caplin'in Klasik Form adlı eserinden sonra kuramsal olarak genelin kabul ettiği bir kavrama dönüştüğünü görmekteyiz. Daha öncesinde başka teorisyenlerin de konu hakkında eserleri olmasına rağmen, Caplin sonrası bu anlayışın yaygınlaşması ivmelenmiştir. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıla ait batı müziği repartuarında sayısız eser içerisinde bu yapıları görmekte ve öğrencilerimizden ilgili analiz çalışmalarını yapmalarını beklemekteyiz. Bu eserlerde tematik kısımlarda, açılış ve kapanış kısımlarında, geçitlerde vb. hemen her yerde rastladığımız bu biçimsel yapı günümüz biçimsel analiz anlayışının önemli bir unsuru olarak karşımızda durmaktadır. (Baileyshea, 2019: 1)

Periyot biçimi ise cümleden farklı olarak tekrar eden ikişer ölçülük fikirler yerine tekrar eden frazlardan (ezgisel birimlerden) oluşmaktadır. Prototip modelde dörder ölçü uzunluğunda olan bu frazların ilkine öncül ikincisine soncul adı verilmektedir. Öncül iki ölçülük bir temel fikirle başlar ve onu takip eden bir karşıt fikirle son bulur. Cümlenin sunum kısmıyla periyodun öncül kısmının ayrıştığı en önemli nokta, cümlede temel fikir tekrar edilirken periyotta bu tekrar yapılmayıp başka iki ölçülük bir fikir getirilir. Özetle yapının temel fikiri tekrar ettiği durumlar cümlesel, tekrar etmeyip başka bir fikirle devam ettiği durumlar ise periyodik bir başlangıcın ipucunu verirler. Ek olarak öncül kısmı yarım kalışla biter ve böylelikle aynı yapının tekrarlanmasının önünü açan bir havada kalış hissi yaratır. Sonculda ise öncül kısmı tekrar edilir ancak bu sefer yapı tam kalışla bitirilerek periyodik yapı tamamlanır.

Kuram içerisinde periyodun kendini oluştururan iki frazın birbirleriyle olan benzerlik ilişkisi özelinde farklı isimlendirmelerle adlandırıldığı da görülmektedir. Öncül ve sonculu aynı ya da benzer melodik yapılarda olan periyotlara parallel periyot denmiştir ve bu tip periyotlarda öncül frazı tekrar edilerek sonculda güçlü bir kadans ile kapatılır. Soncul kısmı başka meledik yapıda karşımıza çıktığında ise zıt/karşıt (contrasting) periyot olarak adlandırılır. (Walton, 2005, s. 12-13)

Periyodik yapıların tarihsel gelişimine baktığımız zaman bu yapıların batı müziği teorisinin evriminde önemli bir rol oynadığı gözlenmektedir. İlk izlerine barok dönemde rastlanan teorik çalışmalarda bu yapıların armonik unsurları ele alınmaya başlanıp büyük formlar içerisinde kullanıldığını görmekteyiz. Bununla birlikte 18. yüzyılda gerçekleşen üslup değişiminin en önemli yönlerinden biri, müzikal hareketin niteliğindeki değişimdi. Ancak dönemin cümle ve periyot yapısına dair kuramları, yani hareket ve biçimsel ilkelerle ilgili unsurlar,o dönemin armoni, icra pratiği ve diğer müziksel yönleri kadar ilgi görmemiştir. (Ratner, 1956, s. 439 Sonrasında gelen

dönemlerde ise periyodik yapılar daha sistematik hale gelerek tonik ve dominant özelinde düzenlenmeye başlanmış ve özellikle romantik dönemde uzunlukları da artarak daha özgür ve duygusal bir boyut kazanmıştır. Tüm bu süreç boyunca periyotların temel yapısını oluşturan öncül ve soncul kısımlarının dengeli bir biçimde düzenlenmesi korunmaya devam etmiştir. (Eason, 2019: 47)

Amaç ve Önem

Bu çalışmada Klasik Batı Müziği'ndeki cümlesel ve periyodik biçimsel yapılarını uzunlukları özelinde orantısal olarak sınıflandırmak hedeflenmiştir. Farklı uzunluktaki cümle ve periyotların yine farklı isimlendirilmeler verilerek yaptığımız sınıflandırma çalışması ile biçimsel yapı analizi yönteminin paradigmasının genişletilmesi ve aynı zamanda sistematize edilmesi amaçlanmıştır. Bu bakımdan çalışmanın, özellikle cümlesel ve periyodik yapıların oluşturduğu müzikal kısımları, yer aldıkları büyük formun içerisinde hem tespit etmek hem de analiz etmek adına fayda sağlayacağını düşünmekteyiz. Çalışmanın önemi, önerdiğimiz prototip sınıflandırmasıyla; hem tema oluşturan, hem tema oluşturamayacak kadar küçük, hem de standart tema uzunluklarını aşan biçimsel yapıların bir kuram çerçevesinde adlandırılmasını mümkün kılmasıdır.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni klasik batı müziğin içerisinde yer alan Ortak Uygulama Dönemidir.(Common Practice Period) Bu dönem 1600 ile 1900 yılları arasında kalan tonal müzik dönemi olup Barok , Klasik ve Romantik dönemleri barındırır. Örneklem ise Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın piyano/klavsen, yaylı dörtlü ve senfoni türünde bestelenmiş çalgısal eserlerinden oluşmaktadır. Önerilen toplam sekiz prototip model için, bu prototiplerin net bir şekilde göründüğü sekiz müzikal örnek seçilmiştir.

Sınırlılıklar

İncelenen eserler piyano/klavsen eserleri, yaylı quartet, konçerto ve senfoni türleriyle sınırlandırılmıştır. Bu eserlerin incelenen pasajları, biçimsel yapı analizi çerçevesinde incelenmiş olup armonik analiz dışarıda tutulmuştur. Biçimsel yapılardan sadece cümlesel ve periyodik yapılar ele alınıp melez yapılar çalışma kapsamının dışında bırakılmıştır.

YÖNTEM

Gösterilen örnekler, Batı Müziği teorisinde yer alan form analizi ve tematik yapıları inceleyen biçimsel yapı analizi yöntemiyle incelenmiştir. Saptanan cümlesel ve periyodik yapılar, literatürde ifade edildikleri tanımlamalar çerçevesinde değerlendirilmiş olup uzunlukları ölçeğinde ayrı ayrı isimlendirilmiştir. Teorisyenler tarafından açıklanan prototip sekiz ölçülük cümle ve periyot biçimleri referans alınarak, bu prototiplerden daha uzun ve daha kısa olan cümle ve periyotların sınıflandırılması, önerilen aksiyomlarla sistematize edilmiştir.

Cümlesel yapılarda dört sınıf ortaya konulmuş olup bunlar aşağıda verildiği şekilde isimlendirilmiştir.

- Kücük Cümle
- Cümle
- Bileşik Cümle
- Büyük Cümle

Bu yapıları birbirinden ayırmak için öncelikle devam kısımları incelenmiştir. Eğer devam kısımları kendilerinden (orantısal olarak) daha küçük cümlesel bir yapıdan oluşuyorsa, yapının tamamının, devam kısmında yer alan cümlesel yapıyla aynı ismi alamayacağı ilkesine dayanarak yapılan sınıflandırmada özetle; bütünün içerisinde yer alan parçanın bütünle aynı isme sahip olamayacağı varsayılmaktadır. Örnek vermek gerekirse insan elini, içerisinde parmaklar ve avucun bulunduğu iki bileşenli bir yapı olarak düşünürsek, elin içerisinde yer alan parmaklar, elin tamamını adlandırmak için kullanılacak bir kavram olarak kullanılamaz. Bu bakımdan devam kısmı sekiz ölçü uzunluğunda bir cümle olan yapının tamamına (sunumla birlikte) cümle diyemeyeceğimiz aşikardır. Böylelikle bu dört prototipte; cümlelerin devam kısmı küçük cümle, bileşik cümlelerin devam kısmı cümle, büyük cümlelerin devam kısımları ise bileşik cümle olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sunum kısmı açısından değerlendirdiğimizde ise, dört ölçülük cümlesel yapılara “küçük cümle” ismi verilmiş olup sunum kısımları iki adet birer ölçülük temel motiften (Tem) oluşmaktadır. Sekiz ölçülük cümlesel yapılara cümle adı verilmiştir ve sunum kısımları iki adet temel fikirden (Tef) oluşmaktadır. Bileşik cümlelerin sunum kısımları sekiz ölçü olup iki adet dörder ölçülük bileşik fikirden (Bif) oluşmaktadır. Büyük cümlelerin sunum kısmı ise, iki adet büyük fikirden (Büf) oluşan bir yapıdır ki bu büyük fikirlerin her biri sıklıkla sekiz ölçülük bir biçimsel yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Benzer şekilde öncül ve soncul kısmı sekizer ölçülük cümlelerden oluşan bir periyodik yapıya sekiz ölçülük cümlenin orantısal muadili olan periyot ismini vermek doğru olmayacaktır. Bu bakımdan periyotların sınıflandırılması da aşağıdaki başlıklar altında yapılmıştır.

- Küçük Periyot
- Periyot
- Bileşik Periyot
- Büyük Periyot

Bu prototiplerde ise periyodun öncül ve soncul kısımları hem temel fikir ve karşıt fikirden hem de küçük cümleden oluşabilmektedir. Bileşik periyotta öncül ve soncul sekiz ölçülük bir cümleden oluşurken, büyük periyodun öncül ve sonculları ise bileşik cümleden oluşmaktadır.

BULGULAR

Küçük Cümle

Cümlesel yapılardan ilk olarak ele acağımız biçim kücük cümledir. Küçük cümle örnekleri prototip olarak dört ölçü uzunluğunda olup ilk iki ölçüsü sunum son iki ölçüsü devam kısmından oluşur. Diğer cümlesel yapıların sunum kısımlarında da karşılaştığımız gibi tekrar eden iki adet müzikal figürden oluşan sunum kısmının ardından gelen devam kısmı parçalanma ve varsa kadansla son bulur.

Küçük Cümle		
Sunum		Devam
Temel Motif	Temel Motif	Kadans

Şekil 1. Küçük Cümle Prototipi

Şekil 2. Küçük Cümle örneği, Mozart KV 331.

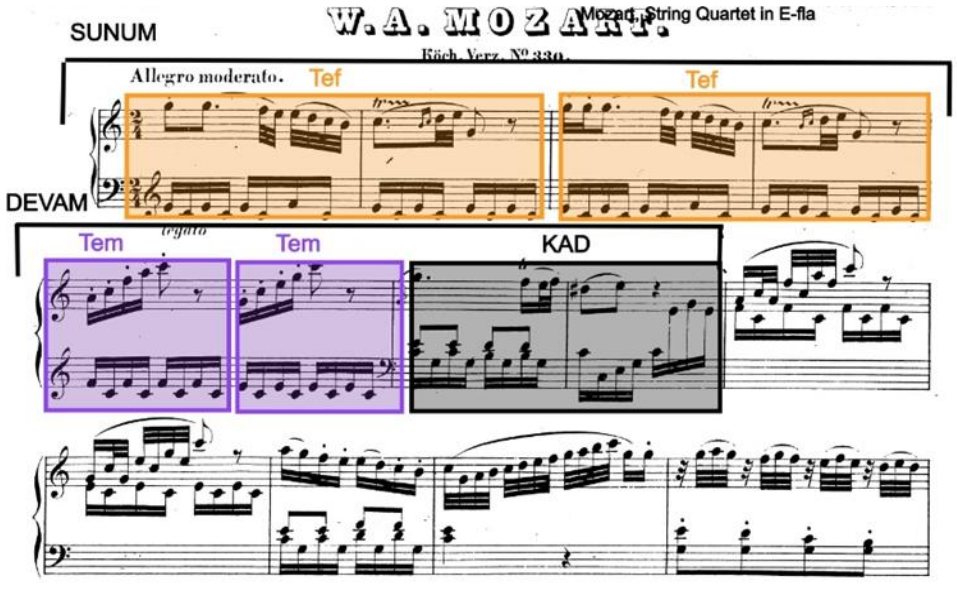
Caplin (1998: 51) yukarıda yer alan Mozart örneğinde yer alan yapıları minyatür cümle olarak tanımlar ancak bu 4 ölçülük yapıların hakiki cümle olarak değerlendirilmesinin uygun olmayacağını düşünür. Bunun sebebinin tema oluşturacak kadar uzun yapıda olmayışlarından dolayı olduğu düşünülebilir. Ancak sınıflandırma yaparken cümlesel yapılarla oluşturulan tema, geçit, yan tema ve koda gibi fonksiyonel elementlerin baz alınması gerekmemektedir.

Cümle

Cümle biçimin ilk tanımı Arnold Schoenberg'in (1975) Beste Yapmanın Temelleri (Fundamentals of Musical Composition) eserinde ortaya konulmuş olup daha sonra hem öğrencileri hem de yüzyıl sonunda Caplin (1998) tarafından geliştirilmiştir. Bu çalışmada cümle prototipi sekiz ölçülük uzunlukta olup bahsi geçen teorisyenlerin de ifade ettiği şekilde dörder ölçülük iki kısımdan oluşmaktadır. Tüm cümlesel yapılarda olduğu gibi ilk kısım burada da sunum adını alır ve ikişer ölçülük iki adet temel fikir ve tekrarından oluşur. Devam kısmı ise küçük cümle biçiminde olup iki adet birer ölçülük temel motif ve tekrarı ile ardından gelen iki ölçülük kadanstan oluşmaktadır. Devam kısmında gelen kücük cümle yapısı diğer kuramcıların da belirttiği parçalama ve kadans fonksiyonlarına tekabul etmektedir.

Cümle			
Sunum		Küçük Devam Cümlesi	
Temel Fikir	Temel Fikir	Sunum	Devam
		Tem+Tem	Kadans

Şekil 3. Cümle Prototipi.



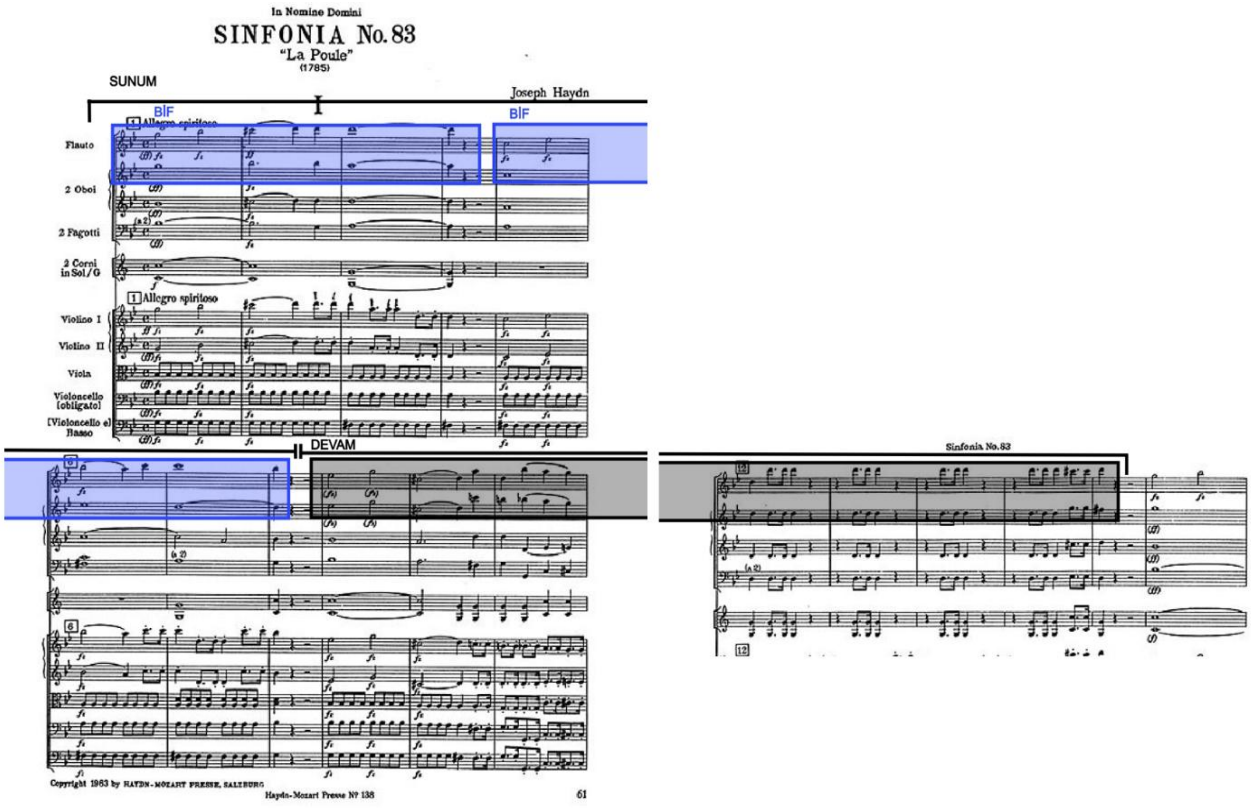
Şekil 4. Cümle örneği, Mozart KV 330.

Bileşik Cümle

Bileşik cümle ise prototip olarak 16 ölçü uzunluğundadır ve biz de bu çalışmada Caplin'in (1998: 69) ortaya attığı bu ismi kullanmaya devam edeceğiz. Ancak onun ortaya koyduğu teoriye ek olarak bileşik cümlelerin sunum kısmını oluşturan fikirlerin, dörder ölçülük bileşik fikirlerin yanı sıra yine dörder ölçülük küçük cümle ve tekrarı şeklinde karşımıza çıkabildiğini savunmaktayız. Ayrıca bu çalışmada bileşik cümle olarak adlandırılan yapıların devam kısımları bir cümle olarak karşımıza çıkmaktadır. Özetle devam kısımları cümle olup dörder ölçülük fikirlerden oluşan cümlesel yapılara bileşik cümle demekteyiz.

Bileşik Cümle			
Sunum		Devam Cümlesi	
Bileşik Fikir	Bileşik Fikir	Sunum	Küçük Cümle
Küçük Cümle	Küçük Cümle	Tef+Tef	Tem+Tem+Kad

Şekil 5. Bileşik Cümle Prototipi.



Şekil 6. Bileşik Cümle örneği, Haydn Senfoni no:83.

Yukarıda yer alan Haydn örneğinde bir bileşik cümle örneğidir. Sunum kısmı iki adet dörder ölçülük mavi renkle gösterilen bileşik fikirlerden oluşmaktadır. Ardından gelen devam kısmı ikişer ölçülük yapılar ve sonrasında gelen ivmelenmeyle birlikte DOK (dominantta kalış) ile birlikte bileşik cümle yapısı sona erer.

Büyük Cümle

Bu çalışmada büyük cümle olarak tanımlanan yapı ise devam kısmı bileşik cümleden oluşan cümlesel yapılardır. Sunum kısmını oluşturan fikirler artık sekiz ölçülük cümle formundadır. Sunumun ardından gelen bileşik cümlenin sunum kısmı ise dörder ölçülük bileşik fikir ve tekrarından oluşur. Diğer cümlesel yapılarda olduğu gibi burada da sunum kısmında tekrar edilen fikirlerin uzunluğu devam kısmına gelindiğinde yarıya düşerek bir ivmelenme yaratılır. Ayrıca bileşik devam cümlesinin devam kısmı cümle olarak, onun (cümlenin) devam kısmı ise küçük cümle olarak karşımıza çıkabilir.

Büyük Cümle			
Sunum		Bileşik Devam Cümlesi	
Büyük Fikir	Büyük Fikir	Sunum	Cümle
Cümle	Cümle	Bif+Bif	Sun + K. Cümle

Şekil 7. Büyük Cümle Prototipi.

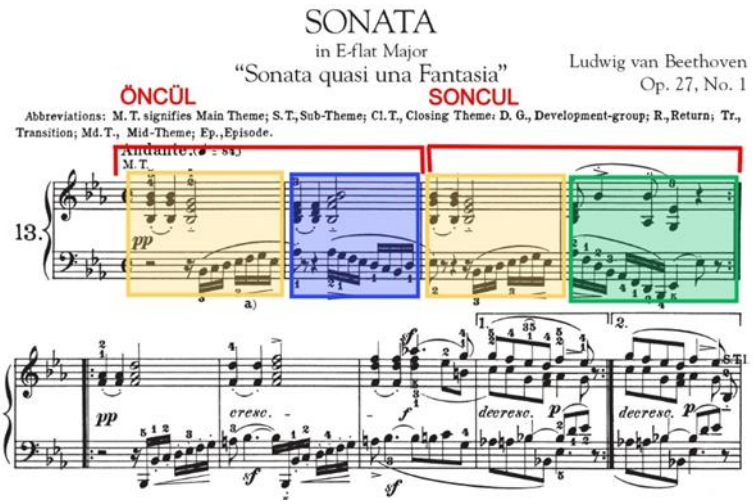
Şekil 8. Büyük Cümle örneği, Mozart KV 309.

Küçük Periyot

Küçük periyot formu prototip olarak dört ölçü uzunluğundaki periyodik yapıları ifade eder. Burada öncül kısmı iki ölçü uzunlunluğunda olup bir ölçü temel motif (Tem) ve ardından gelen karşıt motiften (Kam) oluşur. Aynı şekilde soncul kısmı yeniden temel motifle başlayıp karşıt ya da yeni motifle sona erer.

Küçük Periyot			
Öncül		Soncul	
Temel Motif	Karşıt Motif	Temel Motif	Karşıt Motif
			Yeni Motif

Şekil 9. Küçük Periyot Prototipi.



Şekil 10. Küçük Periyot örneği, Beethoven Op.27, No. 1.

Yukarıda yer alan Beethoven örneğinde gördüğümüz küçük period örneğinde sarı renkle gösterilen yapılar temel motif mavi renkle gösterilen yapı karşıt motif, yeşil renkle gösterilen kısım ise yeni motif olarak gösterilmiştir. Öncül kısım dominant akorunda biterken soncul kısım tonik akorunda bitmiştir.

Periyot

Periyot bu çalışmada sekiz ölçülük prototip uzunlukta olan yapıları ifade etmek için kullanılmıştır. Diğer kuramcıların da belirttiği gibi öncül ve soncul kısımları temel fikir ve ardından gelen karşıt fikirden oluşmaktadır ve öncül yarım kalışla sonlanırken soncul kısmının sonunda tam kalış görülmektedir.

Periyot			
Öncül		Soncul	
Temel Fikir	Karşıt Fikir	Temel Fikir	Karşıt Fikir

Şekil 11. Periyot Prototipi.

Şekil 12. Periyot örneği, Mozart KV 525.

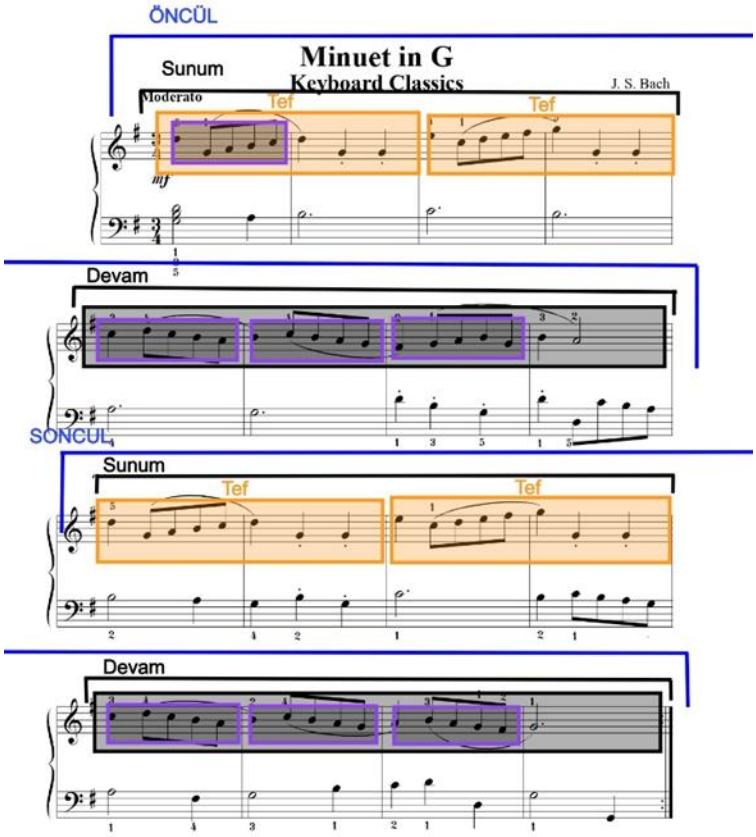
Yukarıda yer alan Mozart örneğinde sekiz ölçülük bir periyot görmekteyiz. Öncül kısmı bir adet turuncu renkle gösterilen iki ölçülük bir temel fikir ve ardından gelen yeşil renkle gösterilen iki ölçülük bir karşıt fikirden oluşmaktadır. Yarım kalışla biten öncül kısmının ardından başlayan soncul kısmı yine turuncu renkle göterilen iki ölçülük bir temel fikir ile başlar ve ardından gelen mor renkle gösterilen iki ölçülük yeni fikirle tam kalış yaparak son bulur.

Bileşik Periyot

Bileşik periyot ise öncül ve soncul kısımları diğer sekiz ölçülük yapılardan oluşmaktadır. Caplin'in (1998: 65) de belirttiği gibi öncüller sekiz ölçülük bir cümle ya da melez bir yapıdan meydana gelebilirler. Sekiz ölçülük periyotta olduğu gibi armonik hedefler öncül sonunda yarım kalışken sonculun sonunda ise tam kalış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan daha uzun bir periyodik yapı olan bileşik periyot, periyotlarla aynı melodik ve armonik prensiplere dayanmaktadır.

Bileşik Periyot	
Öncül	Soncul
Cümle	Cümle
Periyot	Periyot

Şekil 13. Bileşik Periyot Prototipi.



Şekil 14. Bileşik Periyot örneği, Bach Sol Minör Menüet.

Yukarıdaki Bach örneğinde bir bileşik periyot görmekteyiz. Öncül kısmı cümle biçiminde olup turuncu renkle gösterilen ikişer ölçülük iki adet temel fikir öncül cümlesinin sunum kısmını oluşturmaktadır. Ardında gelen ve yarım kalışla biten devam kısmıyla birlikte bileşik periyotun öncül kısmı sona erer. Soncul kısmı ise yine cümle biçiminde olup öncül cümlesinin aynısı karşımıza çıkar. Dolayısıyla soncul cümlesinin sunum kısmı da turuncu renkle gösterilen ikişer ölçülük iki adet temel fikirden oluşmaktadır. Ardından gelen ve bu sefer tam kalışla biten devam kısmıyla hem soncul cümlesi hem de bileşik periyot son bulur.

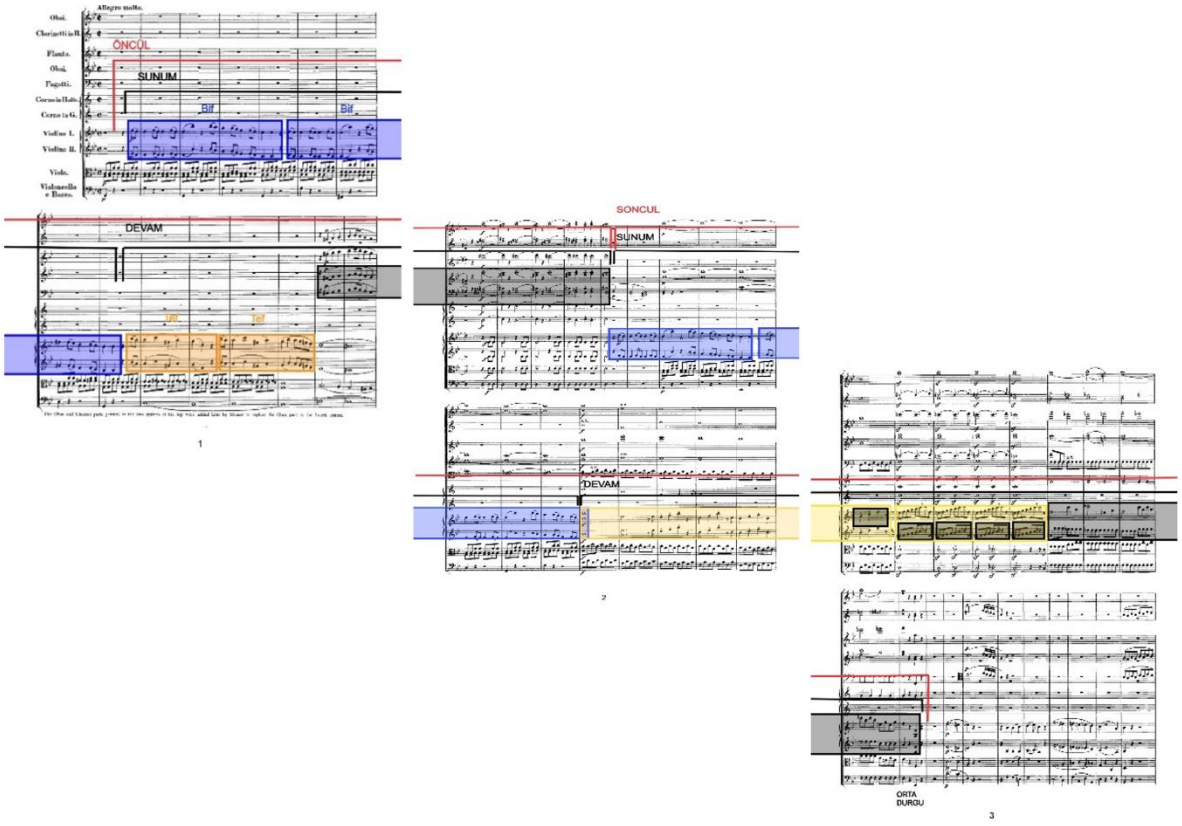
Büyük Periyot

Büyük periyot biçimi bileşik periyottan daha büyük yapıda bir periyottur. Tüm periyot prototiplerinde olduğu gibi öncül ve soncul olmak üzere iki kısımdan oluşur. Bileşik periyotta

öncül ve soncul kısımları ayrı ayrı cümle ya da hibrit yapılarından oluşurken, büyük periyodun öncül ve soncul kısımları bileşik cümle yapılarından oluşmaktadır. Uzunluk olarak en büyük biçimsel yapılar büyük periyotlardır ve bir sonat allegro formunun ana tema kısmını tek başına oluşturabilecek uzunluğa ulaşabilirler.

Büyük Periyot	
Öncül	Soncul
Bileşik Cümle	Bileşik Cümle
Bif+Bif + Devam Cümlesi	Bif+Bif + Devam Cümlesi

Şekil 15.Büyük Periyot Prototipi.



Şekil 16. Büyük Periyot örneği, Mozart, Senfoni no. 40.

Yukarıda yer alan Mozart örneğinde (Kırkıncı Senfoni) eserin başından orta durguya kadar olan kısmı büyük periyot biçimindedir. Öncül kısmı bileşik cümle biçiminde olup sunum kısmı mavi renkle gösterilen dörder ölçülük iki adet bileşik fikirden oluşur. Devam kısmı ise cümle biçiminde devam eder ve onun sunum kısmını turuncu renkle gösterilen iki adet ikişer ölçülük temel fikirden oluşur. Soncul kısmı da benzer şekilde ilk başta karşımıza çıkan mavi renkle gösterilen iki adet dörder ölçülük bileşik fikirle başlar ki bunlar soncul kısmını oluşturan bileşik cümlenin sunum

kısmını oluşturur. Ardından gelen devam kısmıyla hem bileşik cümle hem de büyük periyot formu son bulur.

SONUÇLAR

Bu çalışmada cümlesel ve periyodik yapıların uzunlukları özelinde bir sınıflandırılma çalışması yapılmıştır. Sonuç olarak hem cümlesel hem de periyodik yapılar için dörder adet alt başlıkta toplanabilen yapılar gösterilmiştir. Standart sekiz ölçülük yapılar cümle ve periyot olarak ifade edilirken, dört ölçülük yapılara küçük cümle ve küçük periyot ismi verilmiş, on altı ölçülük yapılara bileşik cümle ve bileşik periyot ismi verilmiş ve son olarak daha büyük yapılara ise büyük cümle ve büyük periyot ismi verilmiş olup özellikleri açıklanmıştır. Kısadan uzuna ya da küçükten büyüğe doğru ilerleyen bu sınıflandırma ile farklı uzunluk ve özelliklere sahip biçimsel yapıların belirlenmesi, analiz edilmesi ve bestelenmesi süreçlerine orantısal bir perspektiften yaklaşılmıştır. Daha önceki kuramcıların çoğu bu biçimsel yapıları bir tema oluşturup oluşturmadığı özelinde incelemişler ve tema oluşturamayacak kadar küçük ya da temayı aşacak kadar büyük uzunluktaki yapıları kendi sınıflandırma ve tanımlarının tam olarak içine almadıkları kuramlar ortaya koymuşlardır. Bir tema oluşturma kaygısı olmadan, iç içe geçerek oluşan cümlesel ve periyodik yapıların tanımlandığı bu sınıflandırma ile kuram içinde yer alan bir boşluğun doldurulabileceği gösterilmek istenmiştir.

KAYNAKLAR

BaileyShea, M. (2004). Beyond the Beethoven model: Sentence types and limits. *Current Musicology*, *77*(1), 5–33.

Baileyshea, M. (2019). The Poetic Pre-History of Sentence Form. *Music Theory Spectrum*, *41*(1), 126–145.

Braunschweig, K. (2015). Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History, and Aesthetics. *Music Theory and Analysis (MTA)*, *2*(2), 156-193.

Caplin, W. E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.

Eason, A. C. (2019). *Formal Functions in the Music of Arnold Schoenberg* Doktora Tezi, University of Oregon.

Forrest, D., & Santa, M. (2014). A Taxonomy of Sentence Structures. *College Music Symposium*, *54*.

Moortele, S. V. (2011). Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication: Intra-and Interthematic Formal Functions in Liszt's Weimar Symphonic Poems. *Intégral*, 121-158.

Pisters, R. K. P. (2012). *Grouping structure and gesture: A sentence classification*. Yüksek Lisans Tezi.

Poon, M. M.-H. (2022). Formal Functions in Robert Schumann's Orchestral Sonata Forms, Doktora Tezi.

Ratner, L. G. (1956). Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure. *The Musical Quarterly*, 42(4), 439–454.

Richards, M. (2011). Viennese Classicism and the Sentential Idea: Broadening the Sentence Paradigm. *Theory and Practice*, 179-224.

Schoenberg, A. (1975). *Fundamentals of Musical Composition*. Faber &

Walton, C. W. (2005). *Basic forms in music*. Alfred Music.

EXTENDED ABSTRACT

The study of formal structures in Classical Western music has long been a central topic in music theory and analysis, particularly with regard to two foundational constructs: the sentence and the period. Traditionally understood as basic organizing units in classical compositions, these structures have undergone increasingly nuanced investigation in recent years. Much of the current scholarly discourse focuses on identifying the defining characteristics of these forms, with particular attention to their internal components, their proportional organization, and cadential functions. Despite their fundamental role in compositional pedagogy and analytical practice, questions surrounding their precise definitions and the boundaries between form types remain unsettled. This ambiguity has spurred ongoing debates about the application of these structures in diverse musical contexts, particularly as composers have employed them in innovative and flexible ways, deviating from traditional norms.

In the case of the sentence, several studies have questioned long-standing assumptions about what constitutes its essential identity. Scholars have debated whether a sentence must necessarily include a presentation and continuation, whether its function is determined primarily by motivic repetition, and whether or not the presence of a cadence is essential for formal closure. These debates have led to a proliferation of subtypes such as "compound," "expanded," or "fragmented" sentences each intended to account for the diverse manifestations of the form in actual musical works.

Moreover, it is not uncommon for the boundaries between these subtypes to blur, which further complicates the categorization process. These debates highlight the need for a flexible and dynamic approach to understanding sentences, one that accommodates the various creative uses that composers have put this formal structure to.

Similarly, while periodic structures have been viewed as more stable and consistent in terms of their binary design (typically antecedent–consequent), recent analyses have challenged the assumption that they always aim for clear harmonic closure in both halves. Questions have also been raised about their thematic coherence and how much variation can be allowed before a structure ceases to function as a period. Some analysts have even argued that certain periodic structures, particularly those that diverge from the standard antecedent–consequent pairing, should be considered as hybrid forms or something entirely different altogether. This has opened up further avenues of inquiry into how periods can evolve within a broader formal landscape, pushing the boundaries of traditional harmonic and thematic expectations.

This study builds upon this evolving body of literature by proposing a new analytical approach that categorizes both sentential and periodic structures not only in terms of their internal functions but also according to their lengths, measured in units of measures or bars. The central premise is that both types of structures can be grouped into distinct classes based on their typical measure lengths, and that these lengths can serve as prototypes from which various forms of expansion or compression are derived. By naming these prototype lengths and tracing how actual musical examples deviate from or elaborate on them, a new method for identifying formal expansion is introduced. This new method offers a more nuanced understanding of how composers modify and adapt formal structures, allowing for greater flexibility in the analysis of musical works across different stylistic periods.

Specifically, the study proposes four prototype length classes for sentential structures and four for periodic structures. Each class is defined by a specific measure count (e.g., 4, 8, 16, or more measures) and by characteristic internal proportions. For sentences, the study identifies distinctions such as “small sentence,” “sentence,” “compound sentence,” and “big sentence,” based on deviations from the prototypical 8-measure model. Each class reflects a different degree of expansion or compression and serves as a reference point for analyzing formal modifications and developmental strategies used by composers. This classification system not only helps to clarify the essential features of each structure but also facilitates the comparison of different musical works

by offering a common analytical language. This approach thus bridges the gap between theory and practice, allowing scholars and musicians alike to better understand how formal structures function in real musical compositions.

For periodic structures, the study introduces four types “small period,” “period,” “compound period,” and “big period” based on length and internal symmetry. These categories help clarify formal relationships and cadential goals, providing a consistent method for analyzing structural balance and phrase pairing in Classical-era compositions. Like their sentential counterparts, periodic structures are analyzed based on their measure length and internal organization, with particular attention to their harmonic progression and thematic development. This approach emphasizes the importance of measuring and quantifying musical structure, making it possible to identify patterns and variations that might otherwise go unnoticed. Additionally, the study explores how composers often manipulate periodic structures to achieve specific expressive or stylistic effects, highlighting the creative potential inherent in these seemingly rigid forms.

By extending the current paradigm of form analysis in this way, the study makes several theoretical contributions. First, it shifts the analytical focus from functional labels alone (such as "presentation" or "consequent") to quantifiable structural proportions, thereby grounding form analysis in measurable musical parameters. Second, it provides a unified approach to the study of both sentence and period forms, which are often treated in isolation or with different methodological standards. Third, it creates a foundation for comparative analysis across styles, composers, and periods, by establishing a formal vocabulary that is both flexible and precise. This unified framework opens up new possibilities for understanding how musical forms have evolved over time, providing a valuable tool for researchers and performers alike.

To support the proposed framework, the study includes numerous analytical examples drawn from the works of Haydn, Mozart, and Beethoven. These examples demonstrate how the same formal prototype can be realized in multiple ways, depending on factors such as harmonic rhythm, motivic development, and phrase grouping. Through this comparative approach, the study highlights both the consistency and the variability of formal structures in the Classical repertoire, showcasing how composers adapted and transformed formal models to suit their artistic goals.

In conclusion, this study offers a new method for analyzing sentential and periodic structures based on their formal lengths and expansion types. It contributes to ongoing debates about the nature of musical form and offers tools for more nuanced and systematic analysis. By rethinking how form

is categorized and interpreted, the model developed here enriches our understanding of Classical phrase structure and opens new avenues for research in music theory and analysis. This approach not only enhances our theoretical understanding but also provides practical insights for performers and composers seeking to explore the richness and complexity of classical music forms.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 03.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1680226
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

20. YÜZYILDA KUR'ÂN KIRAATİNDE ARAP TAVRI SEYRİ (MUHAMMED RİF'AT, ABDÜLFETTÂH ŞA'ŞÂÎ, EBU'L AYNEYN ŞAİŞA VE MUHAMMED ENVER ŞAHHAT ÖRNEKLERİ)

YILMAZ, Esra[1]

ÖZ

Kur'ân kıraati, İslâm dünyasında yüzyıllardır devam eden bir ilimdir. Bu sanatın en belirgin özelliklerinden biri ise icracının takip ettiği tavırdır. Dünya'nın farklı coğrafyalarında, çeşitli milletlere özgü Kur'ân kıraati tavırları bulunmaktadır. Bu tavırların en yaygın olanlarından Arap tavrı Kur'ân tilâveti, dinleyiciler üzerinde güçlü bir etki yaratmasıyla öne çıkmaktadır. Estetik olmasının yanı sıra, derin bir manevî deneyimle birlikte dinî bir sorumluluğu da bünyesinde barındıran bir geleneğin ürünü olan bu tavır, manevî ve sanatsal zeminde icracının hem tecvid kurallarına hem de melodi yapısına uygun olarak gerçekleştirdiği icra özelliklerini kapsamaktadır. Bu tavırda, sesin pes ve tiz tonlar arasında ustalıkla geçiş yapılması ve kıraat sırasında vurgulanan

[1] Dr. Öğr. Gör., İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Kur'ân-ı Kerîm Okuma ve Kıraat İlmi ABD, esrayilmaz79@istanbul.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-6824-4317.

mana ile sesin derinliği arasında bir uyum kaynağı esastır. Özellikle Kur'ân kıraati esnasında, manevî duyguları artırmak amacıyla bu estetik unsurlar bir araç olarak kullanılır. Bu anlamda, Arap tavrı Kur'ân kıraati yalnızca bir ses icrası değil, aynı zamanda manevî bir deneyim ve anlam aktarımıdır. Arap tavrı Kur'ân kıraatiyle ekol olan Abdülbâsıt Abdüssamed ve Mustafa İsmail, daha önceki çalışmamızda ele alınmıştır. Bu çalışmada ise, 20. yüzyılda Arap tavrıyla Kur'ân'ı tilâvet eden önemli şahsiyetlerden Muhammed Rif'at, Abdülfettâh Ş a'şâî, Ebu'l Ayneyn Şaişa ve Muhammed Enver Şahhat'ın aşr-ı şerif okumaları incelenmiştir. Arap tavrı Kur'ân kıraatine önemli katkılarda bulunmuş olan bu dört kārînin birer tilavet örneği seçilmiş, Mus nota yazım programı kullanılarak alanında uzman kişilerle birlikte bu örnekler notaya alınmıştır. Notasyonlar analiz edilerek bu kārîlerin kıraatlerinde hangi makamları kullandıkları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kur'ân, kıraat, tilâvet, Arap tavrı, makam.

THE COURSE OF THE ARABİC STYLE IN QUR'ANİC QİRA'AT IN THE 20TH CENTURY (EXAMPLES OF MUHAMMAD RİF'AT, ABDULFETTAH SHA'SHAİ, ABU'L AYNAYN SHAİSHA AND MUHAMMAD ENVER SHAHHAT)

ABSTRACT

Across various regions, there are Qur'anic qira'at attitudes specific to various nations. One of these attitudes is the Arab manner of reciting the Qur'an, which is unique to the Arab geography. The Arabic manner of reciting the Qur'an is notable for its strong impact on the listeners. The Arabic manner of Qur'anic recitation is a spiritual and artistic style of performance in which the performer reads in accordance with both the rules of tajweed and the melodic structure. One must be able to transition skillfully to succeed in this style between the high and low tones of the voice and to create a harmony between the meaning emphasised during the recitation and the depth of the voice. Especially during Qur'anic recitation, these aesthetic elements are used as a tool to increase spiritual feelings. In this sense, the Arabic manner is seen not only as a vocal performance of Qur'anic recitation, but also as a spiritual experience and transmission of meaning. Since Abdulbasit Abdussamed and Mustafa Ismail, who are schools of Arabic style Qur'anic qira'at, were discussed in building upon earlier research on this study examines the qira'at of Muhammad Rif'at, Abdulfettah Sha'shai, Abu'l Aynayn Shaisha and Muhammad Enver Shahhat. A recitation sample

of each of these four kārī, who made significant contributions to the Arabic style of Qur'ānic recitation and left a deep impression on the listeners, was selected and notated with experts in the field using the Mus notation soft ware. The recitation of the Qur'an by the kārīs has been analysed and an example of the Arabic manner of Qur'anic recitation has been tried to be presented to those who take these kārīs as an example.

Keywords: Kur'ân, qira'at, recitation, Arabic style, makam.

GİRİŞ

Kur'ân kıraati, İslâm dünyasında yalnızca dinî bir uygulama değil, aynı zamanda derin bir kültürel miras ve sanatsal bir gelenektir (Acar, 2020:16). Bu gelenekte tavır, kıraatin estetik, coğrafî ve manevî boyutlarını bir araya getirerek, derinliğini ve güzelliğini ortaya koyan ifade biçimidir.

Arapçadan neşet eden "tavır" kavramı, bir sözlü eserin veya bir saz eserinin icra üslûbu, yorumlama tarzı olarak ifade edilmektedir (Ayverdi, 2005:1212). Tavır, Kur'ân kıraatinde, bir kārînin icra tarzını, coğrafî konumunu, sesini, melodisini, ritmini içeren kapsamlı bir terimdir (Şulul, 2022: 191). Bu kavram, klasik Arap müziği ve dinî müzik geleneğiyle sıkı bir ilişki içindedir. Tarihsel olarak Kur'ân tilâvetinin farklı coğrafyalarda farklı tavırlarla okunduğu gözlemlenmektedir (Yılmaz, 2022). Bu durum, yalnızca müzikal bir çeşitlilik değil, aynı zamanda dinî, kültürel ve coğrafî farklılıkları da yansıtmaktadır. Özellikle 20. yüzyılda Kur'ân tilâvetinde Arap tavrının belirginleşmesi, bu geleneği zenginleştirmiş ve kārîlerin icra ediş biçimlerini çeşitlendirmiştir. Kur'ân kıraatinde Arap tavrı denildiğinde Mısır (Kahire) tavrı anlaşılır (Nelson, 1985: 163). Kur'ân kıraat geleneğinde en etkili ekol olan Mısır tavrı, dünya çapında da kārîler tarafından örnek alınarak tilâvet edilmeye çalışılan en yaygın tavırdır (Rasmussen, 2010).

20. yüzyılda Kur'ân kıraati Arap tavrında teknik evrimlerle birlikte kültürel bir dönüşüm sürecinin de başladığı görülmektedir. Bu dönemde özellikle teknolojik gelişmelerle birlikte, kārîlerin tilâvetleri radyo ve kasetler aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu dönemde yetişmiş olan birçok ünlü kārî, Kur'ân kıraati tavrını hem teknik hem estetik hem de manevî açıdan mükemmelleştirmiştir. Bu kārîler, Klasik Arap mûsikîsi tavrını Kur'ân kıraatiyle ve kendi kişisel icra özellikleriyle birleştirerek kıraate yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu tarz okumalar sadece teknik ya da makam eşleşmesinden ibaret değildir; aynı zamanda anlamı yorumlayan ve hissettiren bir ses estetiği taşır. Bu noktada hermeneutik boyut devreye girer: Ses, vahiy metninin anlamını nasıl yorumlar? Aynı şekilde, kullanılan makamlar, ses tonu ve vurgular dinleyicide nasıl bir

manevî deneyim oluşturur? Bu iki açıdan bakıldığında, Kur'ân kıraati, sıradan bir mûsikî icrasından ayrılır ve anlamla ses arasında derin bir bağ kurar.

Kur'ân kıraatinde Arap tavrı, teknik evrimlerle birlikte kültürel bir dönüşüm süreci 20. yüzyılda görülmüştür. Özellikle radyo ve televizyon gibi kitlesel iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla Kur'ân tilâveti yayınları yapabilmek amacıyla radyo kanalı kurulması ve liyakatli altın sesli kārîler seçmek suretiyle bu gelişmeler kıraat sanatının küresel düzeyde daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Bu süreçte Kur'ân kıraatinde Arap tavrı, kārîlerin hem geleneksel köklere bağlı kalarak hem de yeni teknolojiler ve modern sanat anlayışları ile kıraat sanatını geliştirme çabalarını ortaya çıkarmıştır.

Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı'nın (IQNA)[2] El Bedil haber merkezinden aktardığı bilgilere göre Arap tavrı Kur'ân kıraati, tecvid kurallarının özenli bir şekilde uygulanmasını ve sesin kontrollü kullanımını merkeze alan bir icra biçimidir (Madazlı, 1994:1). Bu tavır, tilâvette harflerin mahreçlerine, harflerin doğru tonlanmasına, sesin iniş ve çıkışlarına dikkat ederek Kur'ân metninin anlamının vurgulanmasını hedeflemektedir (Şeyh Osman, 2005: 9). Kur'ân kıraatinin bir diğer önemli unsuru ise Arap tavrında müzikal makamlarının tilâvete dâhil edilmesidir. Bu müzikal formlar, tilâvetin ahenkli bir biçimde icra edilmesini sağlarken, Kur'ân'ın en güzel ve etkileyici üslupla okunmasını mümkün kılmaktadır. Makamların kullanımı, tilâvete estetik bir boyut kazandırarak dinleyici üzerinde manevî bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda, makamların etkili bir şekilde icra edilmesi, tilâvetin dinleyiciyi etkilemesinde önemli bir araç olarak değerlendirilir (El-Hamed, 2021). Güzel ses ve nağmelerle zenginleştirilen bu tavır, dinleyici üzerinde coşku ve huşu uyandırarak manevî bir deneyimi pekiştirmeyi amaçlar (Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı, 2017)[3]. Mısırlı kārîlerin Kur'ân tilâvetine ilişkin Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı tarafından hazırlanan bir habere göre, bu kārîlerin Doğu müziği makamlarını kullanma konusunda belirgin bir eğilim sergilediğini ortaya koymaktadır. Özellikle Bayatî, Sabâ, Hicaz, Nihâvend, Rast, Segâh, Acem ve Kürdî makamları, Mısırlı kārîlerin tilâvetlerinde sıkça yer almaktadır. Bunun yanı sıra, zaman zaman fer'i makamlar olarak adlandırılan Şûrî[4] ve dörtlü okuma gibi ek müzikal formların da

[2] Kārîlerin radyo ve konser etkinlik tarihleri üzerine resmî arşiv kayıtları sınırlı olduğundan, uzmanlaşmış haber ajansı IQNA'nın (International Quran News Agency) ilgili haberleri doğrulama amacıyla kullanılmıştır. Veriler, TDV İslâm Ansiklopedisi maddeleri ve birincil arşiv belgeleriyle çapraz karşılaştırılmış; sadece tarih/yer bilgisi örtüşen haberlerden alıntı yapılmıştır.

[3] https://iqna.ir/tr/news/3461424/

[4] Şûrî: Klâsik Türk müziğinde kullanılmış birleşik makam. Azerî müziğinde hâlâ kullanılmaktadır. Türk Müziği Sözlüğü, "Şûrî" (Erişim 24 Ekim 2024).

kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu çeşitlilik, Mısırlı kārîlerin tilâvetlerini sadece dinî bir ifade biçimi olmanın ötesine taşıyarak estetik bir derinlik kazandırmaktadır. Mısırlı kārîlerin tilâvetlerinin bir diğer belirleyici özelliği de resmi toplantılarda ve salon etkinliklerinde yedi veya on farklı kıraatte okumalarıdır. Farklı kıraat vecihleri ve makamlarla yapılan tilâvet, dinleyicilerin dikkatini çekmekte ve Kur'ân tilâvetinin canlılığını artırmaktadır (Yılmaz, 2024: 229-247). Bu durum, Mısırlı kārîlerin çok sesli ve çeşitli bir kıraat deneyimi sunmalarını sağlamaktadır. Ayrıca, Mısırlı kārîlerin bu farklı rivayetlerdeki okumaları kaydedilmiş olup, bu sayede geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmayı başarmışlardır. Bu bağlamda, Mısırlı kārîlerin tilâvetleri, yalnızca ulusal değil, uluslararası düzeyde de önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir (Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı, 2017)[5].

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, 20. yüzyılda Arap tavrıyla Kur'ân kıraati geleneğini sürdüren ve bu alanda ekol olmuş dört önemli kārînin (Muhammed Rif'at, Abdülfettâh Şa'şâî, Ebu'l Ayneyn Şaişa ve Muhammed Enver Şahhat) tilâvetlerini analiz ederek Arap tavrının estetik, teknik ve manevî yönlerini ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında seçilen tilâvet örneklerinin transkripsiyonundan elde edilen notalar üzerinden icraların makamsal analizi yapılmıştır. Böylece, Kur'ân kıraatinde makamsal yapıların nasıl kullanıldığı sistematik biçimde incelenmiştir.

Kur'ân kıraati, sadece dinî bir uygulama değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal bir mirastır. Arap tavrı ise bu mirasın en etkileyici ve yaygın temsil biçimlerinden biridir. 20. yüzyıl, teknolojik imkânların gelişmesiyle birlikte Arap tavrının hem yaygınlık kazandığı hem de ustalaştığı bir dönem olmuştur. Arap tavrı bağlamında ele alınan bu çalışma, söz konusu kārîlerin bireysel tilâvet tavırlarının sonraki nesillere aktarılmasına katkı sunması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca kıraat ile klasik Arap müziği arasındaki ilişkiyi vurgulaması, İslâmî sanatlar ve müzikoloji alanları için disiplinler arası bir zemin oluşturmaktadır. Çalışma, aynı zamanda Arap tavrında Kur'ân tilâvetini öğrenmek ve bu ekolü sürdürmek isteyen kārîler için öğretici ve yönlendirici bir kaynak niteliğindedir.

[5] https://iqna.ir/tr/news/3461424/

Sınırlılıklar

Bu çalışma, yalnızca 20. yüzyılda Arap tavrında kıraat sahasında ekolleşmiş dört kārî ile sınırlandırılmıştır. Her bir kārîden yalnızca birer aşr-ı şerif tilâvet örneği seçilmiş; dolayısıyla kārîlerin tüm kıraat repertuvarları kapsam dışı bırakılmıştır. Çalışmanın odak noktasını, temsili tilâvet örnekleri üzerinden gerçekleştirilen makamsal analizler oluşturmaktadır. Bu analiz süreci üç temel başlıkta yürütülmüştür: makamsal yapı, tecvid uygulamaları ve makam seyir özellikleri. Bu çerçevede, örneklem seçiminde aşağıdaki ölçütler esas alınmıştır:

1. **Kayıt kalitesi**: Ses netliği yüksek, parazit veya bozulma içermeyen tilâvet kayıtları tercih edilmiştir.
2. **Kayıt tarihi**: Kāri'nin üslubunu olgunluk döneminde yansıtan tarihsel örnekler öncelenmiştir.
3. **Makam çeşitliliği**: Farklı makamları temsil edebilecek tilâvetler seçilerek analiz çeşitliliği sağlanmıştır.
4. **Yorumlayıcı özgünlük**: Kāri'nin tavır, vurgu ve ses rengi açısından belirgin kişisel üslubunu yansıtan icralar dikkate alınmıştır.
5. **Temsil niteliği**: Tilâvetin kārînin genel kırâat tarzını temsil edecek nitelikte olması gözetilmiştir.

Tilâvetlerin notaya alınmasında Mus yazılımı kullanılmış ve süreç, mûsikî alanında uzman kişilerin görüşleriyle desteklenmiştir. Ancak müzikal transkripsiyon işlemi doğası gereği bazı ölçüde subjektif yorumlar içerebilmekte; bu da veri aktarımında tam nesnelliğin sağlanmasını zorlaştırmaktadır. Makamsal analizde temel alınan teorik çerçeve klasik Arap mûsikîsi sistemine dayanmaktadır; farklı coğrafi mûsikî ekollerinin kıraat üzerindeki yorum biçimleri bu çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Ayrıca, çalışma yalnızca sesli tilâvet kayıtlarına dayanmakta olup kārîlerin biyografik verileri, eğitim geçmişleri veya sosyokültürel konumları ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Bu yönüyle araştırma, sınırlı bir bağlamda kıraat-makam ilişkisini analiz etmeyi amaçlamakta; tarihsel ve toplumsal derinlik sunmayı hedeflememektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, uygulamalı nitel araştırma yöntemiyle yapılandırılmış ve müzikal analiz tekniklerinden yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, 20. yüzyılda Arap tavrıyla Kur'ân

kıraati geleneğine yön vermiş dört önemli kārînin (Muhammed Rif'at, Abdülfettâh Ṣa'ṣâî, Ebu'l Ayneyn Ṣaişa ve Muhammed Enver Ṣahhat) seçili tilâvet örnekleri incelenmiştir. Her bir kārîden yalnızca birer aşr-ı şerif tilâveti seçilmiş; bu sesli veriler, Mus nota yazım programı aracılığıyla alanında uzman kişilerle iş birliği içinde notaya alınmıştır. Notasyon süreci, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçısı ve nota yazım uzmanı Ünsal Yıldız öncülüğünde yürütülmüş, yüksek lisans yapan iki müzikoloji öğrencisi sürece aktif olarak katkı sağlamıştır. Katılımcıların her biri notasyon sürecinde bağımsız gözlemlerini raporlamış; elde edilen bulgular ışığında hazırlanmış nihai nota metinlerinde %90 oranında görüş birliği sağlanmıştır. Uzmanların temel işlevi, tilâvetlerdeki makam geçkilerinin tespiti, ritmik yapıların doğru biçimde yansıtılması ve yorum farklılıklarının tutarlı biçimde dengelenmesi gibi teknik danışmanlık alanlarını kapsamıştır. Böylece notasyon süreci, hem müzikal hem de kıraat ilmî gözetilerek titizlikle gerçekleştirilmiştir.

Notaya alınan tilâvetler, klasik Arap müziği makam teorisi çerçevesinde analiz edilmiştir. Makamsal yapı, geçkiler, perdeler ve ses aralıkları detaylı şekilde incelenmiştir. Bu yöntemsel yaklaşım sayesinde Kur'ân tilâvetinin makamsal boyutlarına dair daha derinlemesine bir değerlendirme yapılması mümkün olmuştur. Çalışma, müzikoloji ve kıraat ilminin kesişiminde disiplinler arası bir yöntemle ilerlemiştir.

BULGULAR

20. Yüzyılda Arap Tavrında Ekol Olan Dört Kārî'nin Kısaca Hayatı

20. yüzyılda yaşayan ve Arap tavrı Kur'ân kıraatinde ekol olan birçok kārî vardır. Bu kārîler daha önce çalışılmış olmasından dolayı bu makalede daha evvel çalışılmayan ve alanlarında ekol olan dört kārînin (Muhammed Rif'at, Abdülfettâh Ṣa'ṣâî, Ebu'l Ayneyn Ṣaişa ve Muhammed Enver Ṣahhat'ın) hayatı konu edilmiştir.

Muhammed Rif'at (1882-1950)

1882 yılında Kahire'de dünyaya gelen Muhammed Rif'at, küçük yaşlarda hâfızlığını tamamladıktan sonra kıraat-i seb'a öğrenmeye yöneldi (Okçu, 2001: 99). Sesinin güzelliği ve Kur'ân tilâvetindeki yetkinliği sayesinde hocalarının büyük takdirini kazandı. Mûsikîye ve çeşitli müzik aletlerine ilgi gösterdi. Bu alandaki yeteneğini müzik bilgileriyle de pekiştirerek, hocaların takdirini kazandı. Mısır'ın çeşitli vilâyetlerinde katıldığı programlar sayesinde geniş bir şöhrete

kavuşmuş, ülkenin en önde gelen kārîlerinden biri olarak kabul edilmiştir. 1918'de Mustafa Fâzıl Paşa Camii'ne sûre kārîi olarak atanmış ve 1943 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür. 1934 yılında Prens Muhammed Ali'nin dikkatini çeken Muhammed Rif'at, sesi ve üslubuyla büyük beğeni toplamıştır. Prens, kendisine ait özel bir radyo istasyonunda Kur'ân tilâveti yapması için ona teklifte bulunmuştur. Bu teklifi kabul eden Rif'at, hem bu radyoda hem de İzâatü'l-Kur'ân'da yaptığı tilâvetlerle Mısır genelinde büyük ilgi görmüştür. Kahvehaneler, onun kıraatini dinlemek isteyen insanlarla dolup taşar hale gelmiştir (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2020: 563–564).

Ebû'l Ayneyn Şaişa, Muhammed Rif'at hakkında derin bir duygusal etki bırakan şu sözleri söylemiştir:

"*O, Kur'ân okurken adeta eriyordu. Bu durum ilk kez garibime gitmişti. Kur'ân okurken onun gözyaşları döktüğünü gördüm. Kur'ân'ı farklı ve garip hislerle okurdu. Bana göre, insanlara okuyor olmasına rağmen sanki kimseye değil, yalnızca kendine okuyordu"* (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2020: 563-564).

Bu ifadeler, Muhammed Rif'at'ın kıraatinde yoğun bir manevî derinliğe sahip olduğunu, Kur'ân'ı sadece bir metin olarak değil, içsel bir tefekkür ve ruhsal bir bağ olarak algıladığını vurgulamaktadır. Kur'ân tilâveti sırasında hissettiği yoğun duygular, dinleyicilerine de yansır, onları derinden etkileyen bir atmosfer yaratırdı. Bu da Rif'at'ın kıraatinin samimiyetini ve ruhaniyetini ortaya koyan en önemli unsurlardan biridir.

Muhammed Rif'at, 1948 yılında hıçkırık hastalığına yakalanmıştır. Bu hastalık onun Kur'ân tilâveti yapmasını engellemiş ve bu büyük kıraat üstadı 1950 yılında hayata veda etmiştir. Bu durum Mısır ve İslâm dünyası için büyük bir kayıp olmuştur. Tilâvetiyle hem yerel hem de uluslararası düzeyde ekol olan Rif'at, sesindeki derinlik ve kıraatteki ustalığıyla gönüllerde iz bırakmıştır (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2020: 563-564).

Abdülfettâh Şa'şâî (1890-1962)

Abdülfettâh Şa'şâî, 21 Mart 1890'da Mısır'ın Menûfiye vilâyetine bağlı Eşmûn'un Şa'şa' köyünde doğmuştur. Babası, Kur'ân-ı Kerîm hafızları yetiştiren Mahmûd İbrahim eş-Şa'şâî'dir. Abdülfettâh, Kur'ân-ı Kerîm'i ezberlemiş ve küçük yaşlardan itibaren tecvid ve tashîh-i hurûf eğitimi almıştır (Pakdil, 2014:86). 1905 yılına kadar Tanta'daki el-Mescidü'l-Ahmedî'de çeşitli hocalardan kıraat dersleri alarak eğitimini derinleştirmiştir. Şa'şâî, Kalyûb vilâyetindeki öğretmen okulundan mezun olmuş ve üç yıl boyunca öğretmenlik yapmıştır. Bu dönemde hem öğretmenlik hem de Kur'ân

kıraati alanında önemli bir rol oynamıştır. Abdülfettâh Şa‘şâî, 1916 yılında Ezher'e girmiş ve burada Muhammed Beyyûmî ve Ali Sübey‘ gibi önemli hocalardan kıraat-i seb‘a eğitimi almıştır. Güzel sesi ve kıraat sanatı üzerindeki ustalığı kısa sürede dikkati çekmiş, bu sayede Ahmed Nedâ, Ali Mahmûd, Muhammed Rif‘at ve Muhammed es-Sayfî gibi dönemin ünlü kārîleri arasında yerini almıştır. Şa‘şâî, 1936 yılında Kral Fuâd’ın ölüm töreninde Kur’ân tilâveti için Âbidîn Sarayı'na davet edilmiştir. Ancak o dönemde mikrofon kullanarak Kur’ân okumanın câiz olmadığını düşündüğü için radyoda kıraat yapmayı kabul etmemiştir. Bu tutumu, Ezher şeyhinin getirdiği bir fetva üzerine değişmiş ve 1937 yılında radyoda Kur’ân okumaya başlamıştır. Kısa sürede Şeyh Muhammed Rif‘at'tan sonra en önde gelen kārîlerden biri olarak kabul edilmiştir (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2010: 367).

Abdülfettâh Şa‘şai, Kur'ân tilâvetinde üslubuyla adeta bir müfessir gibi hareket ederdi. Tilâvet sırasında, Kur'ân'ın anlamını en ince detayına kadar dinleyiciye hissettirmek için ses tonunu ve vurgularını âyetlerin içeriğine göre ayarlardı. Cennet nimetleri, iyiler ve muttakilerden bahseden âyetleri huzur ve mutluluk hissi veren bir üslup benimserken, cehennemle ilgili âyetlerde dramatik bir şekilde değişir, adeta Kur'ân'ın mesajını bir tefsirci edasıyla tilâvet ederdi. Şa‘şâî, bu yaklaşımla sadece kelimelerle değil, âyetlerin maneviyatını da dinleyicilere aktarmayı başarırdı. Onun kıraati, mükemmel bir netlik ve akıcılıkla dikkat çekerdi. Mûsikî makamlarını ustalıkla kullanır, makamların derinliklerini seslendirdiği âyetlerin manasına uygun şekilde tilâvet ederdi (“Hayatı Kur’ân Kitap,” 2017).

Abdülfettâh Şa‘şâî, kıraatte kendine has bir üslup geliştirmiş ve hiç kimse onun üslubunu tam anlamıyla taklit edememiştir. Zayıf fiziksel yapısına rağmen sesinin güçlü ve etkileyici olmasıyla tanınmıştır. Yaşı ilerledikçe sesi daha da güzelleşmiştir. Yıllar boyunca büyük kitleler onu huşû içinde dinlemiştir. Mahmûd es-Sa‘denî, Şa‘şâî’nin hayatı boyunca sesinden hiçbir şey kaybetmediğini ifade etmiştir (Sa‘denî, 1959: 26). “Ebü’l-kurrâ” (kārî'lerin babası) unvanını alan Şa‘şâî’ye 1990 yılında Kadir gecesi dolayısıyla birinci dereceden bilim ve sanat nişanı verilmiştir. Yaklaşık 300 kadar tilâveti kaydedilmiş olmasına rağmen, sadece dört tanesinin yayımı devam etmektedir. Bu büyük kārî, kendine özgü kıraati, etkileyici sesi ve maneviyat dolu tilâveti ile İslâm dünyasında derin izler bırakmış ve Kur’ân kıraat geleneğinde önemli bir ekol olarak hatırlanmaktadır (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2010: 367).

Ebu'l Ayneyn Şaişa (1922- 2011)

Şeyh Ebu'l-Aynen Şaişa, 12 Ağustos 1922 tarihinde Mısır'ın Kefer el-Şeyh bölgesine bağlı Bila şehrinde doğdu. Ailesinin ikinci çocuğu olan Şaişa, henüz altı yaşındayken yerel bir mektebe başladı. Kur'ân-ı Kerîm'i tamamen ezberledi. Annesinin desteği ile ilkokula devam eden Şaişa, özellikle dinî günlerde ve toplumsal toplantılarda Kur'ân kıraati yapmak için teşvik ediliyordu. Henüz çocuk yaşta gösterdiği kıraat yeteneği ile dinleyenlerin şaşkınlığını ve hayranlığını kazanan Şaişa, ileride büyük bir kārî olmasının işaretlerini veriyordu ("Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı," 2021).

1936 yılında düzenlenen yarışmada elde ettiği başarıyla adını duyuran kārî, aynı yıl Mısır Radyosu'na katılmıştır. Mısırlı ünlü kārî Muhammed Rıfat'ın okuyuş tarzından derin bir şekilde etkilenmiş ve onun sesini neredeyse ayırt edilemeyecek derecede taklit etme yeteneği kazanmıştır. Ses tonu ve nağmeleri, Muhammed Rıfat ile büyük bir benzerlik taşıdığından, bu durum Arap dünyasında büyük bir heyecan yaratmıştır. Hatta bu ikisi arasındaki ses farkının ayırt edilmesi son derece zor hale gelmiştir. 1940 senesinde Şaişa, kendi Kur'ân tilâvet tavrını oluşturmuştur. Şaişa, Kendisinden sonra gelen kārîlere de örneklik teşkil etmiştir (Sa'denî, 1959: 94-95). Mescid-i Aksâ'da 1942 yılında Kur'ân okuyan ilk Mısırlı kāri Şaişa'dır ("Mescid-i Aksa Arşivi," t.y., par. 2).

Muhammed Enver Şahhat (1950-2008)

Enver Şahhat'ın kıraat yolculuğu, büyük kārîler Said Abdülsamed el-Zenani ve Hamdi Zamil gibi hocalardan aldığı eğitimle başlamıştır. Enver Şahhat'ın dikkat çeken özelliklerinden biri, daha 20 yaşına gelmeden kıraatleriyle halk arasında tanınması ve bu alanda hızla ilerlemesidir. Bu gelişim, onun kıraat sanatındaki yeteneğini genç yaşta ortaya çıkarmıştır. Kendi anlatımlarına göre, çocukluk yıllarında Kur'ân-ı Kerîm'i ezberlerken tarif edilemez bir mutluluk hissediyordu. Ses tonu ve kıraat üslubunun büyük kārîlere benzemesi nedeniyle arkadaşları arasında "küçük şeyh" olarak anılmaya başlanmıştı. Genç yaşında farklı toplantılarda Kur'ân tilâvet eden Şahhat, Mısır Kur'ân Radyosu'nun başkanı Kâmil al-Buhi'nin de katıldığı bir programa davet edilmiştir. Bu davet, onun kıraat kariyerinde bir dönüm noktası oldu. Mûsikî makamlarını öğrendikten sonra 1979 yılında Kur'ân radyosunda resmi olarak yer almayı başardı. Şahhat, sadece Mısır'da değil, uluslararası alanda da Kur'ân tilâvetiyle tanınan bir kārî oldu. Londra, Los Angeles, Arjantin, İspanya, Fransa, Brezilya, Basra Körfezi sınır ülkeleri, Nijerya, Zaire, Kamerun gibi birçok ülkeye

defalarca seyahat ederek Kur'ân-ı Kerîm'i tilâvet etti. Bu seyahatleri, onu dünya çapında tanınan bir kārî haline getirdi ve İslâm dünyasında kıraat sanatının yayılmasına katkıda bulundu ("Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı," 2023).

1950 Kahire doğumlu olan ve 2008 yılında vefat eden bu büyük kārî, Kur'ân kıraati alanında dünya çapında önemli bir etki yaratmıştır. Şahhat'ın tilâvetleri, dinleyenlerde derin bir huzur ve manevî his bırakmıştır. 57 yaşında vefat eden ünlü kārî Mısır'ın "altın nesil" olarak anılan kıraat ekolünün son temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Şahhat, kıraatteki başarısı, güçlü sesi ve nağmelere hakimiyetinin yanı sıra vakur ve ahlaklı karakteri ile de dikkat çekmiştir. Şahhat'ın sesi, Doğu Asya'dan Batı'ya kadar dünya çapında beğenilmekle birlikte, benzersiz özellikler taşıyordu. İki oktavlık geniş ses aralığı ve sesin tınısındaki derinlik, onun sesini özel ve güçlü kılan faktörlerdendir. Enver Şahhat, Mısır'ın Doğu ekolüne mensup kārîlerine özgü tavırları taşırken, aynı zamanda kendine özgü bazı nağme ve tını özellikleri ile diğer kārîlerden ayrılmaktadır ("Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı," 2022).

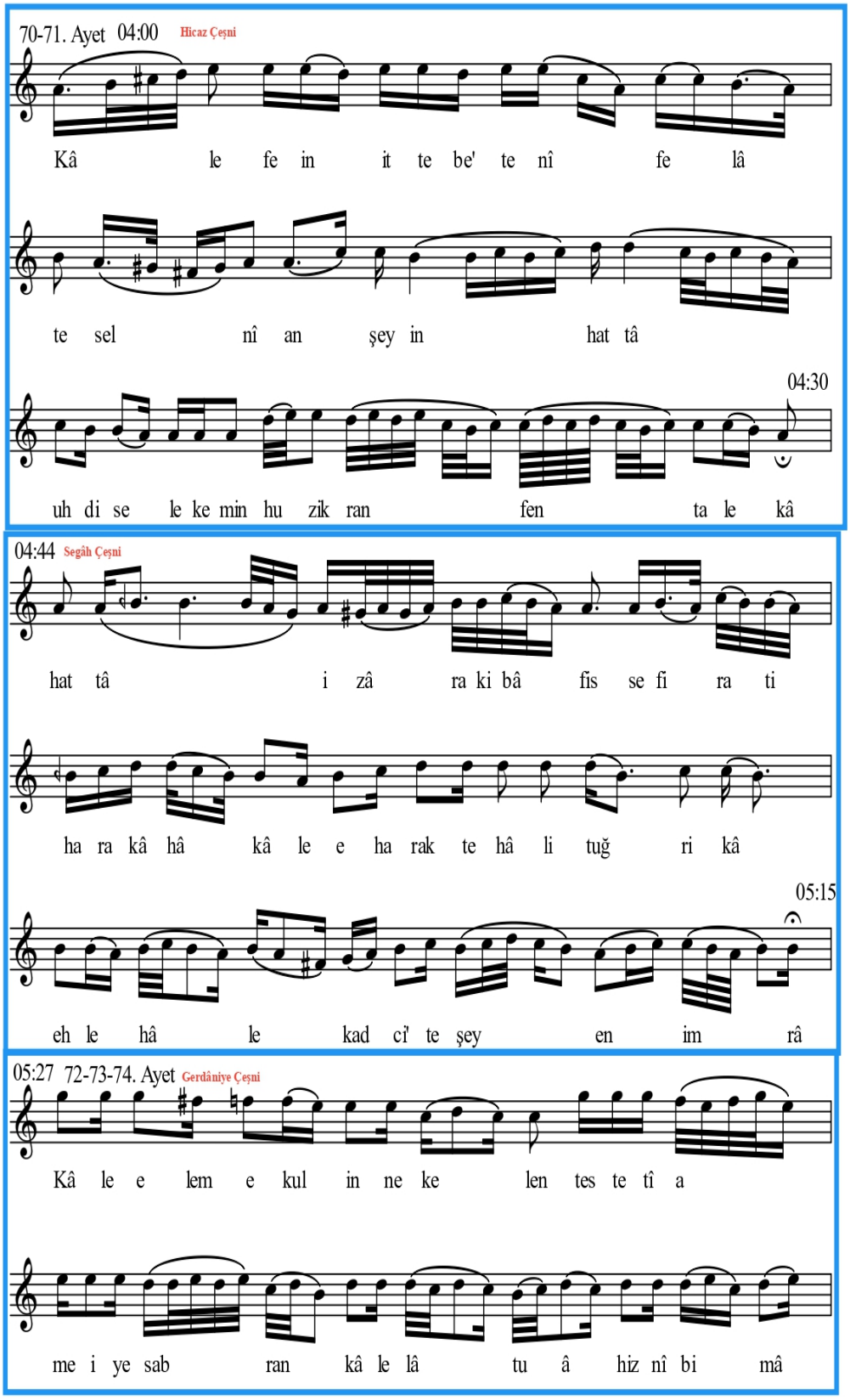
Kārîlerin Tilâvet Notasyonu

Muhammed Rif'at

Kamer Suresi (40-46)

Nota 1. Kamer Suresi.

Kehf Suresi (66-74)


70-71. Ayet 04:00 Hicaz Çeşni
Kâ le fe in it te be' te nî fe lâ
te sel nî an şey in hat tâ
04:30
uh di se le ke min hu zik ran fen ta le kâ
04:44 Segâh Çeşni
hat tâ i zâ ra ki bâ fis se fi ra ti
ha ra kâ hâ kâ le e ha rak te hâ li tuğ ri kâ
05:15
eh le hâ le kad ci' te şey en im râ
05:27 72-73-74. Ayet Gerdâniye Çeşni
Kâ le e lem e kul in ne ke len tes te tî a
me i ye sab ran kâ le lâ tu â hiz nî bi mâ

Nota 2. Kehf Suresi.

Tilâvet Analizi

Muhammed Rif'at yaklaşık 7.30 dakika süren tilâvetinde iki sûreden alıntılar yapmak suretiyle icra etmiştir ("Mustafa İsmail Medresesi," 2014). Rif'at, önce Kamer sûresi 40-46. âyetleri arası ve ardından Kehf sûresi 66-74. âyetleri arasını okumuştur. Video kaydında aşr-ı şerife başlarken besmele duyulmamaktadır.

Muhammed Rif'at Kamer sûresi 40. âyete yegâhta rast makamı ile başlamış uşşâk makamı ile vakıf yapmıştır.

وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْاٰنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ۟﴿٤٠﴾

"Andolsun ki Kur'ân'ı düşünülsün diye kolaylaştırdık. Düşünecek yok mu?" (Kur'ân Yolu)[6]

Rif'at, pes seslerle başladığı aşr-ı şerîfe tiz seslerle devam ederek 41 ve 42. âyetlerde muhayyer makamı göstermiştir. İki âyeti birleştirerek tek nefeste vakıf yapmadan tilâvet etmiştir.

وَلَقَدْ جَاۤءَ اٰلَ فِرْعَوْنَ النُّذُرُ۟ ﴿٤١﴾

كَذَّبُوْا بِاٰيٰتِنَا كُلِّهَا فَاَخَذْنٰهُمْ اَخْذَ عَزِيْزٍ مُّقْتَدِرٍ ﴿٤٢﴾

"Şüphesiz Firavunun halkına da uyarılar gelmişti. Ama onlar bütün delillerimizi yalan saydılar, biz de onları üstün ve güçlü olana yaraşır biçimde kıskıvrak yakaladık."

Ünlü kārî, 43 ve 44. âyetleri hüseynîde çargâh makamı ile tilâvet etmiştir. Yine tek nefeste kısa âyetleri birleştirmek suretiyle okumuştur. Vakıf sonunda bir süre fasıla yaparak beklemiştir.

اَكُفَّارُكُمْ خَيْرٌ مِّنْ اُولٰۤئِكُمْ اَمْ لَكُمْ بَرَاۤءَةٌ فِي الزُّبُرِ۟ ﴿٤٣﴾

اَمْ يَقُوْلُوْنَ نَحْنُ جَمِيْعٌ مُّنْتَصِرٌ ﴿٤٤﴾

"Şimdi söyleyin bakalım (ey putperestler), sizin inkarcılarınız şu anılanlardan daha mı iyi; yoksa sizin için kitaplarda bir kurtuluş hükmü mü var? Yoksa onlar "Biz yenilmez bir topluluğuz" mu diyorlar?"

Rif'at, Kamer sûresi 45-46. âyetlerini hüsneyi makamıyla tamamlamıştır. Özellikle 46. âyette tiz perdeleri göstererek sonrasında hüseynî makamının pes perdelerinde vakıf yapmıştır.

سَيُهْزَمُ الْجَمْعُ وَيُوَلُّوْنَ الدُّبُرَ ﴿٤٥﴾

بَلِ السَّاعَةُ مَوْعِدُهُمْ وَالسَّاعَةُ اَدْهٰى وَاَمَرُّ ﴿٤٦﴾

"Yakında o topluluk da yenilecek ve arkalarını dönüp kaçacaklar. Ama asıl vadeleri kıyamet günüdür ve kıyamet günü şüphesiz daha dehşetli ve daha acıdır."

[6] Makalede geçen âyet mealleri, Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından hazırlanmış olan Kur'ân Yolu tefsirinden, Kur'ân Yolu'nun resmî web sitesi (https://kuran.diyanet.gov.tr/Tefsir/) üzerinden alınmıştır.

Tilâvetin ikinci kısmında Kehf sûresini 66-74. âyetlerini tilâvet eden kārî, 66-68. âyetler arasını hicaz makamı ile kıraate giriş yapmıştır. Rif'at, üç âyeti tek nefeste okuyarak geniş hançeresini göstermiş ve dinleyicilerden büyük takdir görmüştür. Özellikle kısa bir âyet olan 68. âyette hicaz makamının dik perdelerini anlık olarak göstermiş ve pes perdelere inerek makama hâkimiyetini kanıtlamıştır. Kārî, vakıf yapınca bir müddet beklemiştir.

قَالَ لَهُ مُوسٰى هَلْ اَتَّبِعُكَ عَلٰٓى اَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً ﴿٦٦﴾

قَالَ اِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً ﴿٦٧﴾ وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلٰى مَا لَمْ تُحِطْ بِهٖ خُبْراً ﴿٦٨﴾

"Mûsâ ona, "Senin öğrendiğin doğruya ulaştıran bilgiden bana da öğretmen için sana tâbi olayım mı?" dedi. O kul, "Doğrusu sen benimle beraberliğe sabredemezsin, (iç yüzünü) kavrayamadığın bir şeye nasıl sabredersin?" dedi. O kul, "Doğrusu sen benimle beraberliğe sabredemezsin, (iç yüzünü) kavrayamadığın bir şeye nasıl sabredersin?" dedi."

Rif'at, Kehf sûresi 69. âyeti hicaz makamıyla tilâvet etmiştir.

قَالَ سَتَجِدُنِٓي اِنْ شَٓاءَ اللّٰهُ صَابِراً وَلَٓا اَعْصِي لَكَ اَمْراً ﴿٦٩﴾

"Mûsâ, "İnşallah sen beni sabreder bulacaksın. Senin sözünden dışarı çıkmam" dedi."

Kārî, 70. âyete hicaz makamı sesleri başlamış, 71. âyeti ise segâh makamı ile sürdürmüştür. Rif'at 70. âyette vasıl yaparak okumuştur.

قَالَ فَاِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْـَٔلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتّٰٓى اُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً ﴿٧٠﴾

فَانْطَلَقَاۗ حَتّٰٓى اِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَاۗ قَالَ اَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ اَهْلَهَاۚ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً اِمْراً ﴿٧١﴾

"O da, "Eğer bana tâbi olursan, sana o konuda bilgi verinceye kadar hiçbir şey hakkında bana soru sorma!" diye tembih etti. Bunun üzerine birlikte yürüdüler. Kıyıya ulaşıp gemiye bindikleri zaman o kul gemiyi deldi. Mûsâ, "İçindekileri boğmak için mi onu deldin? Gerçekten sen çok kötü bir iş yaptın!" dedi."

Ünlü kārî, 05.27'de kıraatine gerdâniye makamı sesleri ile başlamış ve 73. âyette saba makamı sesleriyle tilâvetini sürdürmüştür. İki âyeti vasıl yaparak okuyan kārî 72. âyette gösterdiği gerdaniye perdesinin tiz seslerinden sonra 73. âyette saba makamının pes tonlara inmiştir. Rif'at tilâvetinin 06.10. saniyesinde bûselik makamı seslerini sergilemiştir ve 06.34'te kürdî makamı ile tilâvete zengin bir ifade katmıştır. Kārî, yaklaşık 07.20'de rast makamı göstererek tilâveti nihayete erdirmiştir. Muhammed Rif'at, Kehf sûresi 74. âyette ilk önce زَكِيَّةً kelimesini beş elif çekerek ve شَيْئاً kelimesini üç elif miktarı uzatarak Kıraat-i Aşere'ye (Öztoprak, 2005: 65; Feyizli: 30) göre Nâfi (Adıgüzel, 1993: 24) kıraatinin Verş (Çetin, 2005: 218) rivayetine göre okumuştur.

Sonrasında aynı âyeti Âsım (Yıldırım, 2013: 69) kıraatinin Hafs (Çollak, 1997: 35) rivayetine göre tilâvet ederek tamamlamıştır.

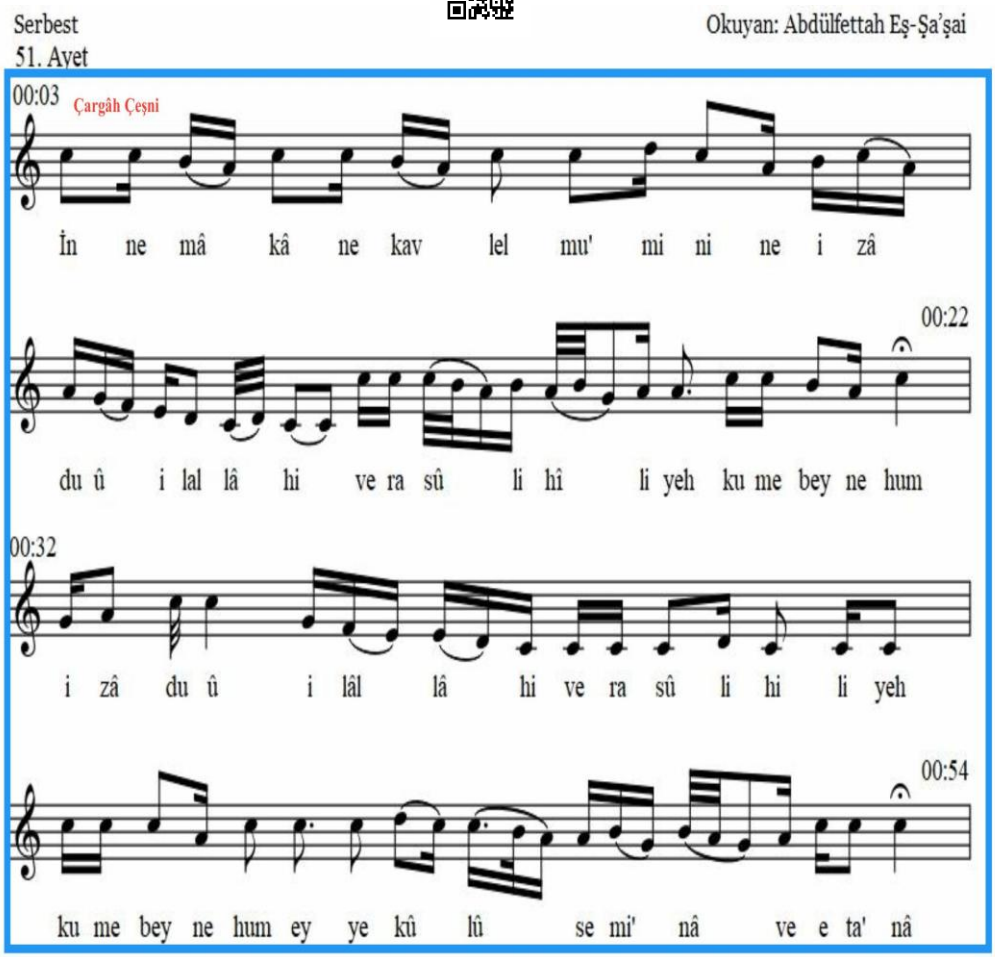
﴿٧٢﴾ قَالَ اَلَمْ اَقُلْ اِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً

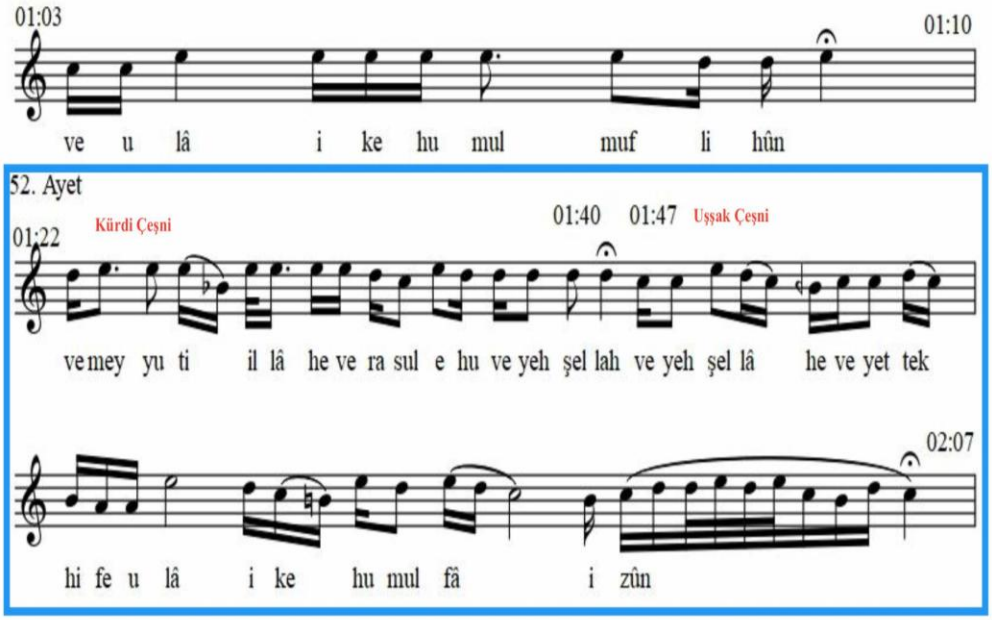
﴿٧٣﴾ قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ اَمْرِي عُسْراً

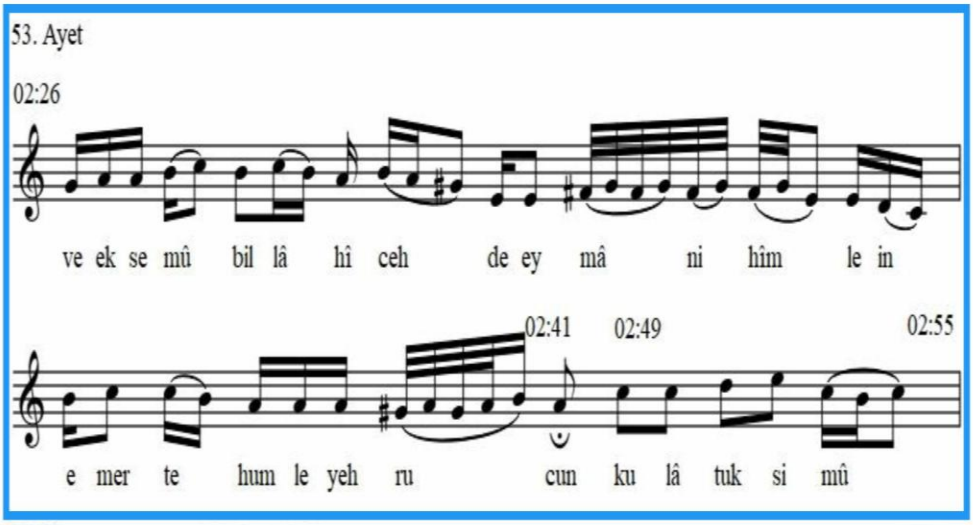
﴿٧٤﴾ فَانْطَلَقَا حَتّٰى اِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ قَالَ اَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُكْراً

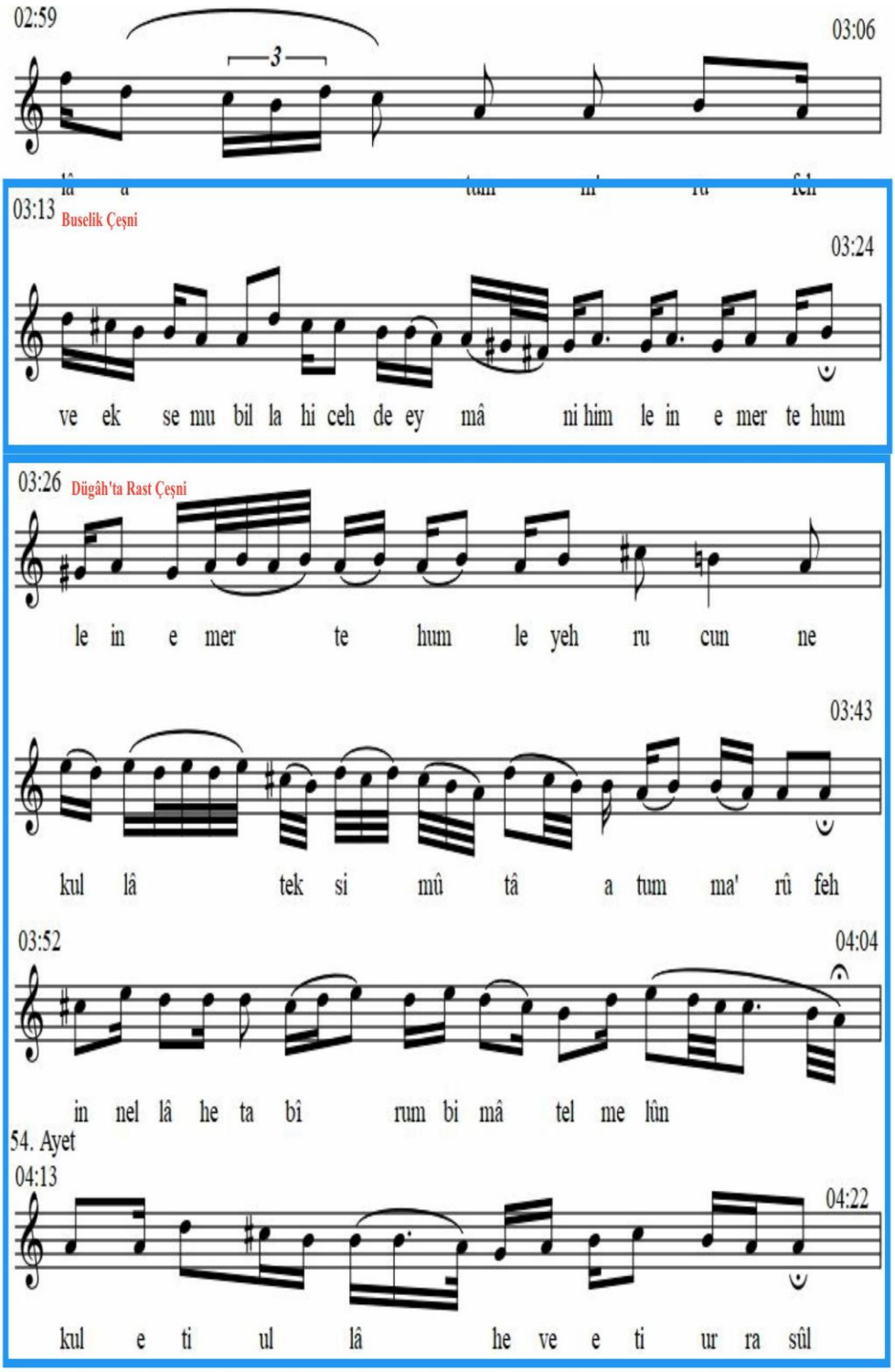
"Kul, "Ben sana, sen benimle beraberliğe sabredemezsin, demedim mi?" dedi. Mûsâ, "Unuttuğum şeyden dolayı beni paylama ve işimi çıkmaza sokma!" dedi. Yine yola koyuldular. Nihayet bir gence rastladıklarında, o kul hemen onu öldürdü. Mûsâ dedi ki: "Mâsum bir insanı, bir cana karşılık olmaksızın katlettin ha! Gerçekten sen fena bir şey yaptın!""

Abdülfettâh Eş- Şa'şâî




01:03
01:10
ve u lâ i ke hu mul muf li hûn
52. Ayet
01:22
Kürdi Çeşni
01:40
01:47
Uşşak Çeşni
ve mey yu ti il lâ he ve ra sul e hu ve yeh şel lah ve yeh şel lâ he ve yet tek
02:07
hi fe u lâ i ke hu mul fâ i zûn


53. Ayet
02:26
ve ek se mû bil lâ hî ceh de ey mâ ni hîm le in
02:41
02:49
02:55
e mer te hum le yeh ru cun ku lâ tuk si mû


02:59
3
03:06
03:13
Buselik Çeşni
03:24
ve ek se mu bil la hi ceh de ey mâ ni him le in e mer te hum
03:26
Dügâh'ta Rast Çeşni
le in e mer te hum le yeh ru cun ne
03:43
kul lâ tek si mû tâ a tum ma' rû feh
03:52
04:04
in nel lâ he ta bî rum bi mâ tel me lûn
54. Ayet
04:13
04:22
kul e ti ul lâ he ve e ti ur ra sûl

Nota 3. Nur Suresi.

Tilâvet Analizi

Abdülfettâh Eş-Şa'şâî'nin Nûr sûresinin 51-56. âyetlerini kapsayan aşr-ı şerîf tilâveti (Mâtürîdî 333, 2009) yaklaşık 13 dakika sürmektedir. Çalışmamızda, bu tilâvetin ilk altı dakikası çalışma bölümü kullanılmakta, Şa'şâî'nin özgün icrasını örnekleyen bir uygulama sunulmaktadır. Şa'şâî, tilâvet ettiği Nûr sûresi 51. âyet boyunca çargâh makamının sesleriyle okumuştur.

اِنَّمَا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ اِذَا دُعُوا اِلَى اللهِ وَرَسُولِهٖ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ اَنْ يَقُولُوا سَمِعْنَا وَاَطَعْنَاؕ وَاُولٰٓئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴿٥١﴾

"Aralarındaki anlaşmazlıkları çözüme bağlasın diye Allah'a ve resulüne çağrıldıklarında müminlerin sözü, "Dinledik ve boyun eğdik" demekten ibarettir. İşte kurtuluşa erenler de bunlardır!"

Kārî, Nûr sûresi 52. âyetin 01.22-01.40 saniyeleri arasında kürdî makamı ile tilâvet etmiştir. Şa'şâî, 01.47'den itibaren uşşâk makamının sesleriyle kıraatine devam etmiştir.

وَمَنْ يُطِعِ اللهَ وَرَسُولَهُ وَيَخْشَ اللهَ وَيَتَّقْهِ فَاُولٰٓئِكَ هُمُ الْفَآئِزُونَ ﴿٥٢﴾

"*Allah'a ve resulüne itaat eden, Allah'a itaatsizlikten korkan, O'na saygısızlıktan korunanlar var ya, işte asıl kazananlar bunlardır!"*

Şa'şâî, Nûr sûresi 53. âyeti yaklaşık kırk saniye kadar uşşâk makamı sesleriyle tilâvet etmiş, 03.13-03.24 saniyeleri arasında bûselik makamı sesleri göstermiştir. 03.26'dan 04.04'e kadar dügâhta rast makamı seslerini sergilemiştir.

وَاَقْسَمُوا بِاللهِ جَهْدَ اَيْمَانِهِمْ لَئِنْ اَمَرْتَهُمْ لَيَخْرُجُنَّؕ قُلْ لَا تُقْسِمُواۚ طَاعَةٌ مَعْرُوفَةٌؕ اِنَّ اللهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ ﴿٥٣﴾

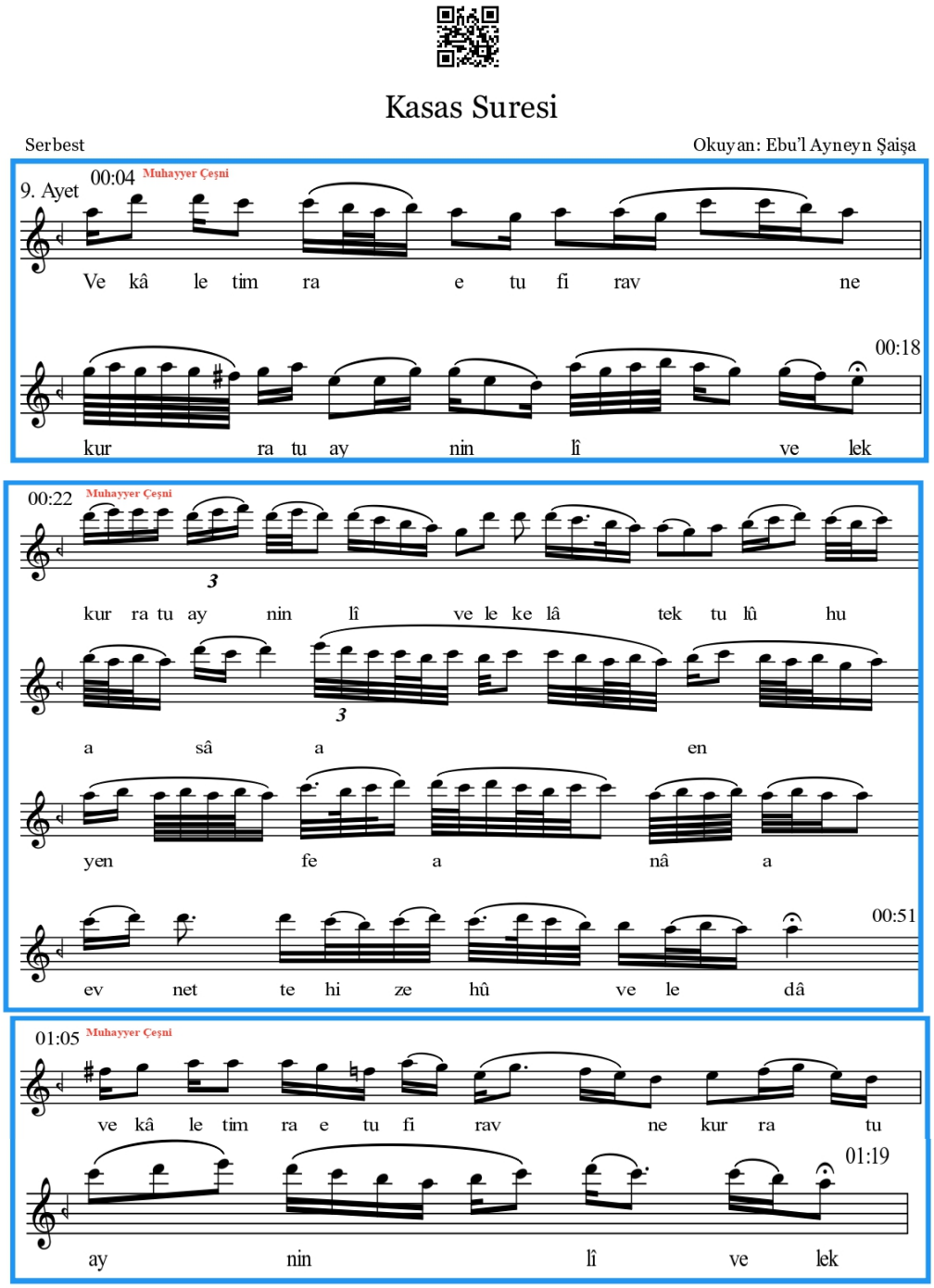
"Emir verirsen mutlaka çıkacaklarına dair büyük yeminler ettiler. De ki: "Boşuna yemin etmeyin, itaat belli bir şeydir; Allah bütün yaptıklarınızdan haberdardır.""

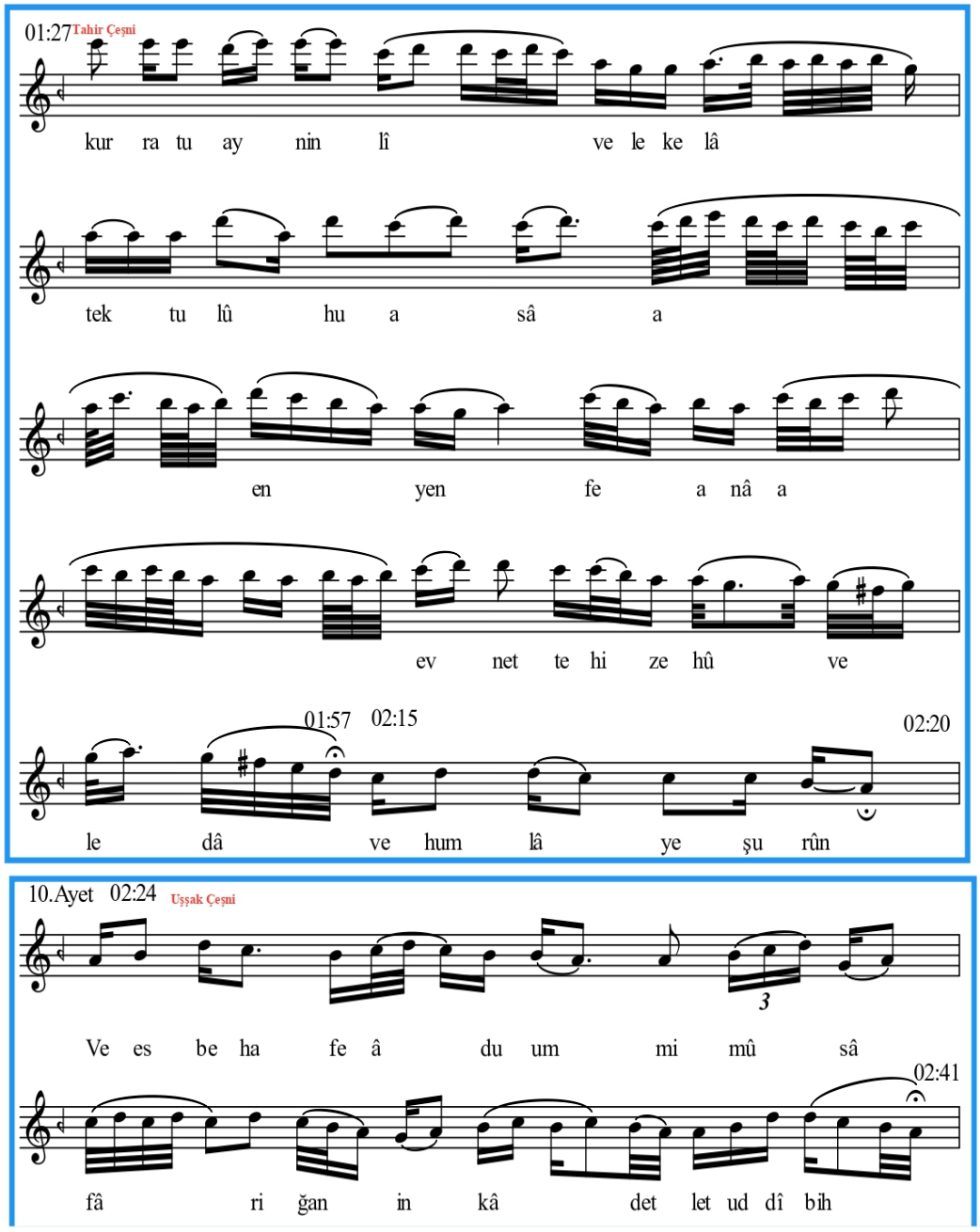
Kārî, 54. âyetin tilâvetinde dügâhta rast seslerini kullanmış ve 05.42'de hicâz makamı sesleriyle âyeti nihayete erdirmiştir.

قُلْ اَطِيعُوا اللهَ وَاَطِيعُوا الرَّسُولَۚ فَاِنْ تَوَلَّوْا فَاِنَّمَا عَلَيْهِ مَا حُمِّلَ وَعَلَيْكُمْ مَا حُمِّلْتُمْۚ وَاِنْ تُطِيعُوهُ تَهْتَدُواۚ وَمَا عَلَى الرَّسُولِ اِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ ﴿٥٤﴾

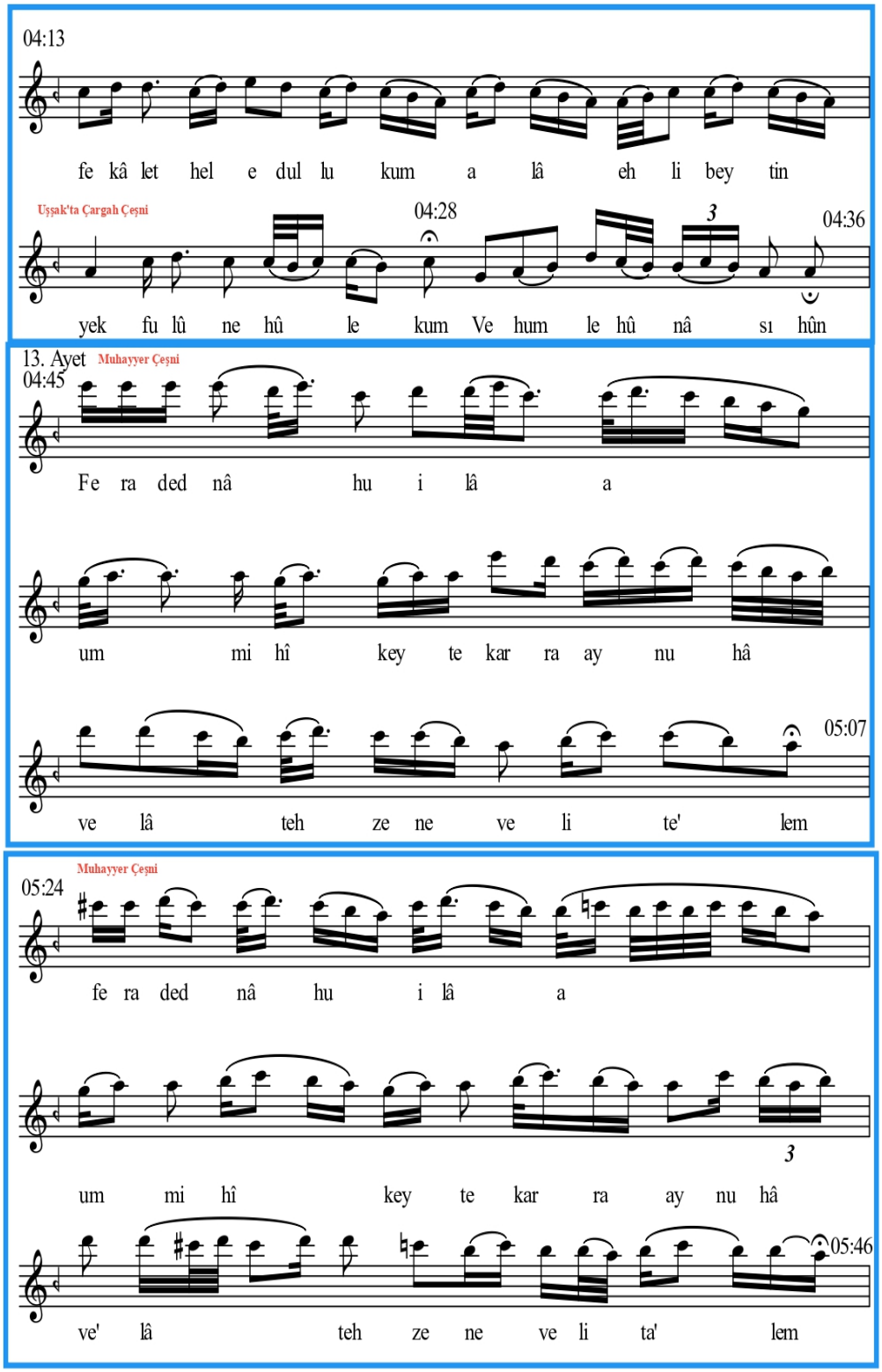
"De ki: "Allah'a itaat edin, resule itaat edin." Yine de (ey müşrikler!), söz dinlemezseniz onun (peygamberin) sorumluluğu ona, sizin sorumluluğunuz da size aittir. Ona itaat ederseniz doğru yolu bulursunuz; resule düşen yalnızca apaçık bildirip anlatmaktır."

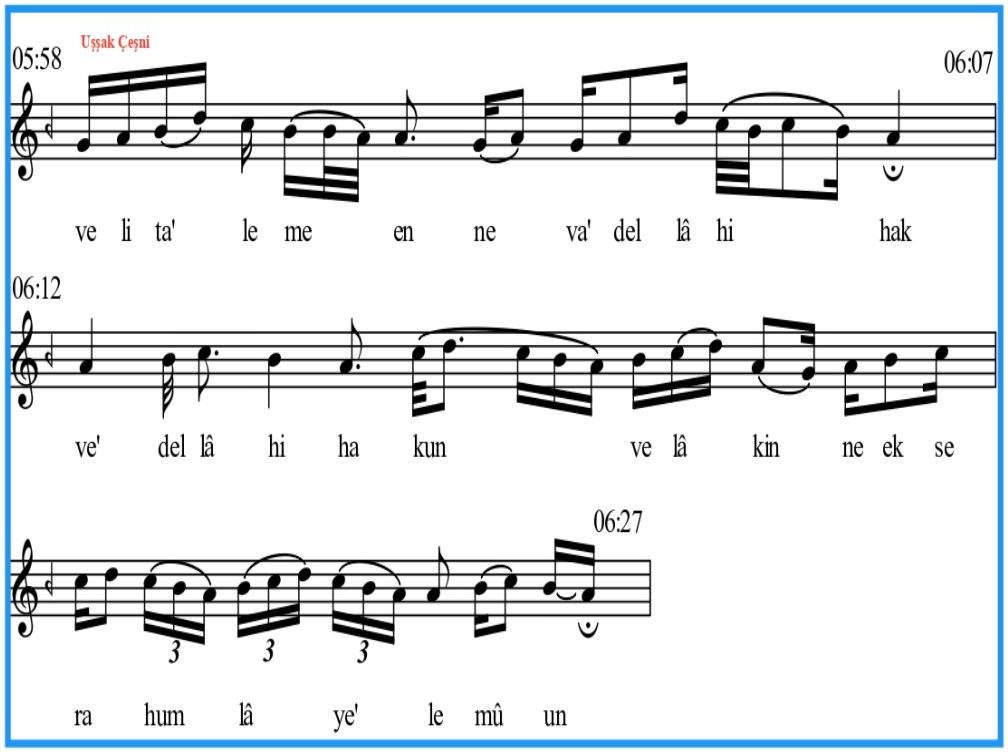
Ebu'l Ayneyn Şaişa




01:27 Tahir Çeşni
kur ra tu ay nin lî ve le ke lâ
tek tu lû hu a sâ a
en yen fe a nâ a
ev net te hi ze hû ve
01:57 02:15
02:20
le dâ ve hum lâ ye şu rûn
10.Ayet 02:24 Uşşak Çeşni
3
Ve es be ha fe â du um mi mû sâ
02:41
fâ ri ğan in kâ det let ud dî bih

02:46
Uşşak Çeşni
in kâ det let ub dî bi hi
lev lâ en ra bet nâ a lâ
03:09
kal bi hâ li te kû ne mi nel mu' mi nîn
11.Ayet 03:20
Gerdaniye'de Rast Çeşni
03:29
Ve ka let li uh tî kus sîh
Tahir Çeşni
03:47
fe be su rat bi hî an cu nu bin ve hum lâ ye şu rûn
12.Ayet 03:50
Uşşak Çeşni
Ve ha ram nâ a ley hil
me râ di a min fe kâ let
04:12
hel e dul lu kum a lâ eh li beyt


04:13
fe kâ let hel e dul lu kum a lâ eh li bey tin
Uşşak'ta Çargah Çeşni
04:28
3
04:36
yek fu lû ne hû le kum Ve hum le hû nâ sı hûn
13. Ayet
Muhayyer Çeşni
04:45
Fe ra ded nâ hu i lâ a
um mi hî key te kar ra ay nu hâ
05:07
ve lâ teh ze ne ve li te' lem
Muhayyer Çeşni
05:24
fe ra ded nâ hu i lâ a
3
um mi hî key te kar ra ay nu hâ
05:46
ve' lâ teh ze ne ve li ta' lem



Nota 4. Kasas Suresi.

Tilâvet Analizi

Ebu'l Ayneyn Şaişa Kasas sûresi 9-13. âyetleri arasında sergilediği tilâvetine (Kara Molla, 2011) Muhayyer makamının tiz sesleriyle 9. âyeti aşr-i şerife giriş yapmıştır. Şaişa, tilâvetinin 01.27-02.20 saniyeleri arasında tâhir makamı seslerini kullanmıştır. Şaişa, 9. âyeti okurken vucûhât yapmış ve Nâfî kıraatinin Verş (Özay, 2021: 65) rivayetini de göstererek âyeti iki kere tekrarlamıştır.

﴿٩﴾ وَقَالَتِ امْرَاَتُ فِرْعَوْنَ قُرَّتُ عَيْنٍ لِي وَلَكَ لَا تَقْتُلُوهُ عَسٰى اَنْ يَنْفَعَنَا اَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَداً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ

"Firavun'un karısı, "O, senin ve benim göz aydınlığımız, muradımız olsun! Onu öldürmeyin, belki bize faydası dokunur veya onu evlât ediniriz" demişti. Onlar işin farkında değillerdi."

Şaişa, 10. âyette uşşâk makamının pes seslerini göstererek âyeti tamamlamıştır.

﴿١٠﴾ وَاَصْبَحَ فُؤٰادُ اُمِّ مُوسٰى فَارِغاً اِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهٖ لَوْلَا اَنْ رَبَطْنَا عَلٰى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ

"Mûsâ'nın annesinin yüreği ise yalnızca çocuğuyla meşguldü. Eğer, inanıp güvenen biri olması için onun kalbini pekiştirmemiş olsaydık neredeyse işi meydana çıkaracaktı."

Ünlü kārî gerdâniyede rast makamı yaparak tiz seslerde başladığı Kasas sûresi 11. âyetin tilâvetine tâhir makamı göstererek tamamlamıştır.

وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴿١١﴾

"Mûsâ'nın ablasına, "Onu izle" dedi. O da ötekiler farkına varmadan uzaktan kardeşini gözetledi."

Şaişa, Kasas sûresi 12. âyetin tilâvetinde uşşâk makamının sesleriyle başlamış ve uşşâkta çargâh makamı seslerini göstermiştir.

وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِنْ قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ ﴿١٢﴾

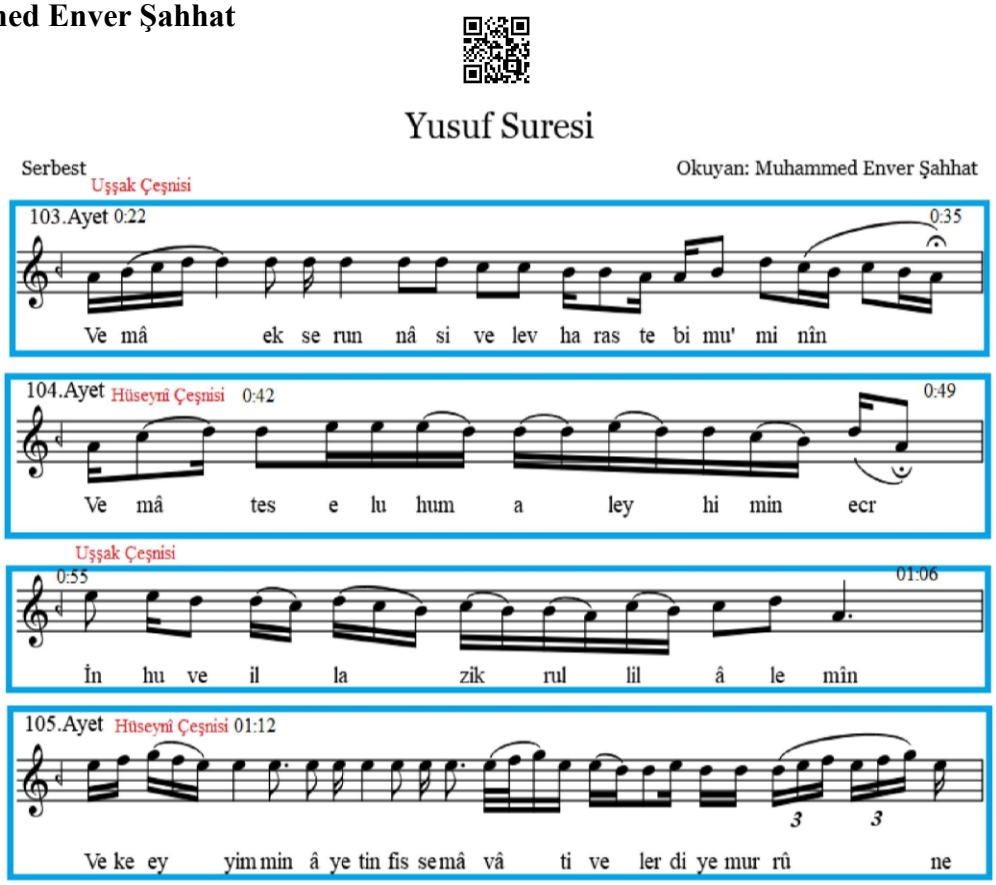
"Biz önceden onun, başka sütanneleri kabul etmesini engellemiştik. Bunun üzerine ablası, "Sizin adınıza onun bakımını üstlenecek, üzerine titreyecek bir aile bulayım mı?" dedi."

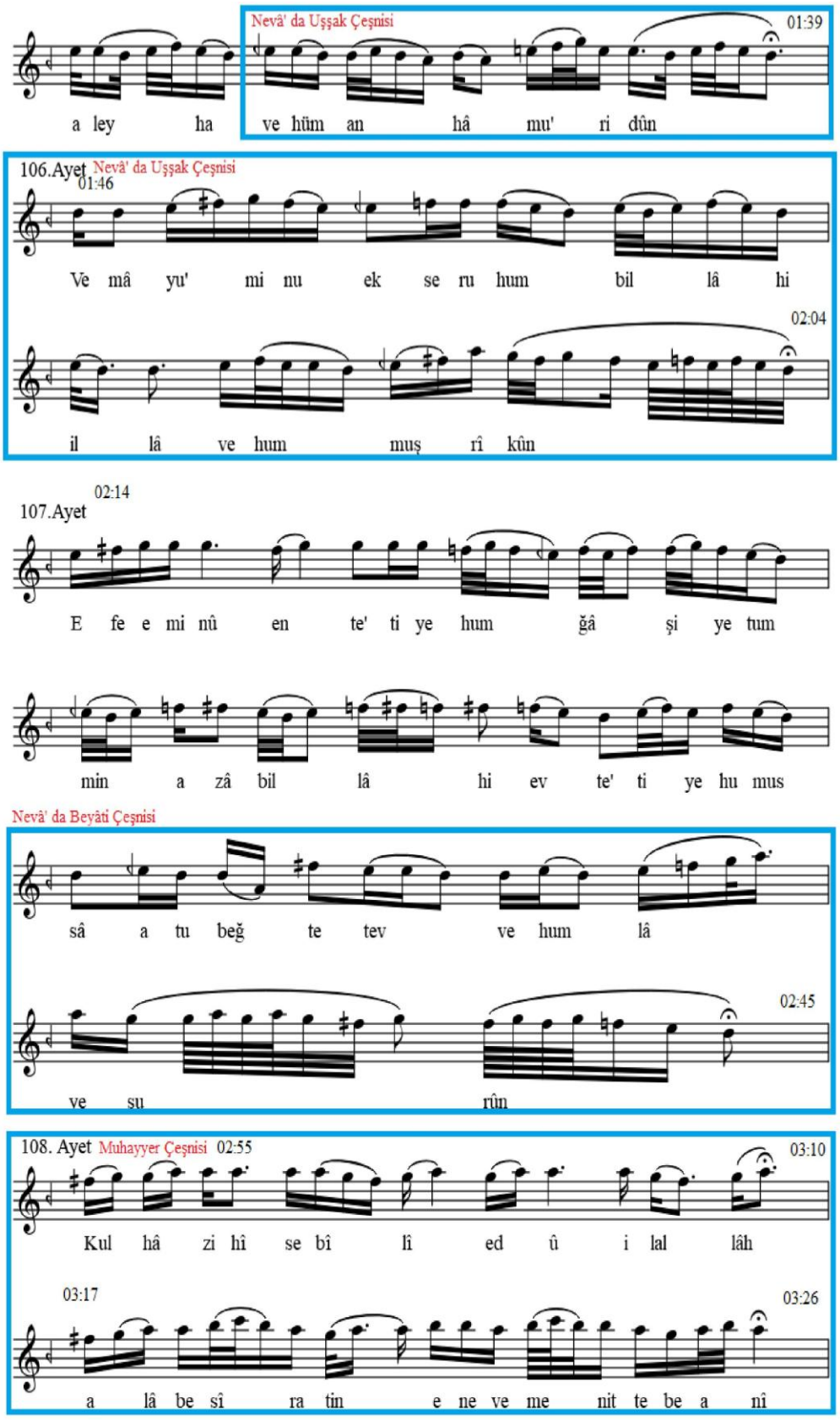
Ebu'l Ayneyn Şaişa, muhayyer makamının tiz sesleriyle Kasas sûresinin 13. âyetine giriş yapmıştır. Şaişa, 04.45-05.58 saniyeleri boyunca tiz perdelerde okuduğu aşr-ı şerifi 05.58'den itibaren uşşâk makamının pes seslerini göstererek nihayete erdirmiştir.

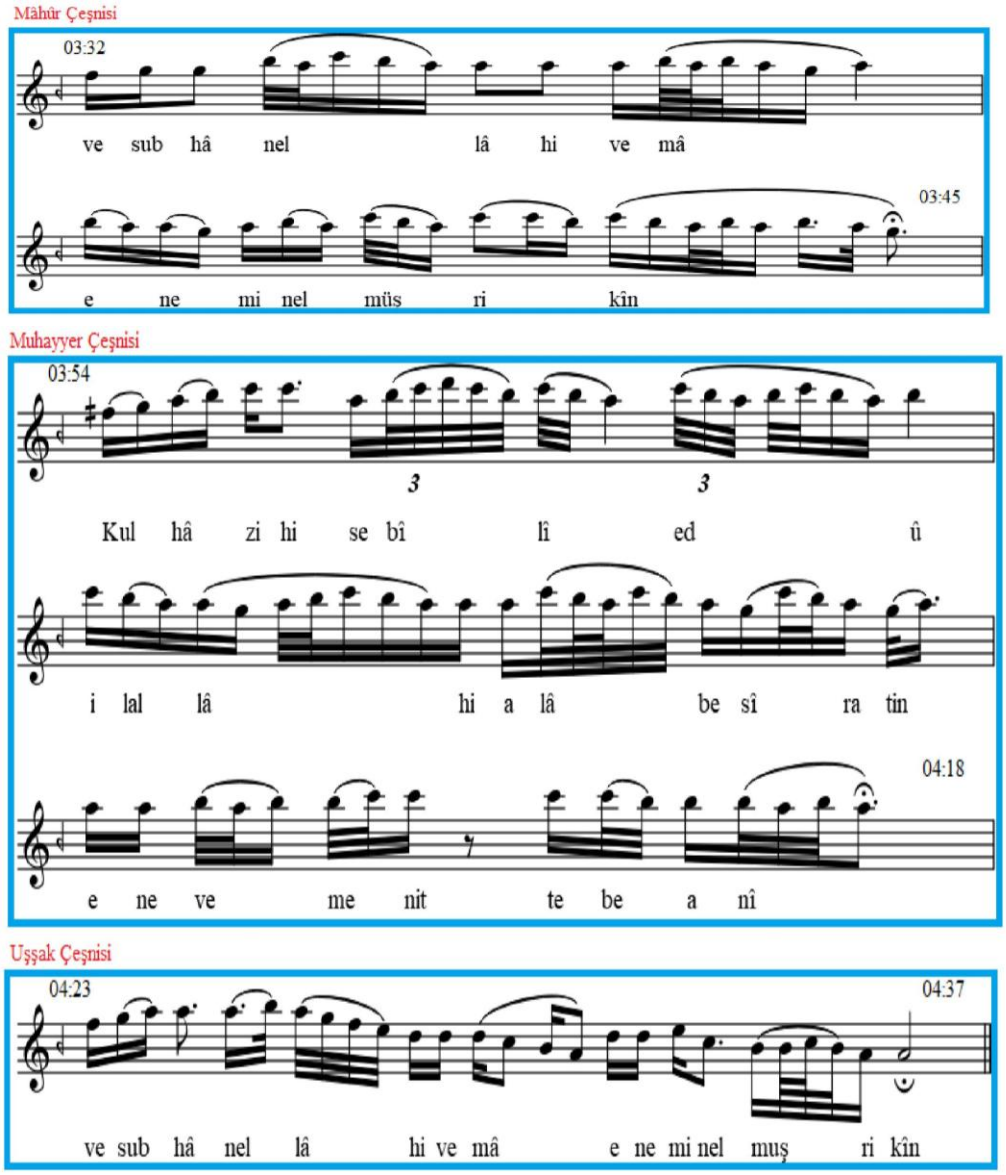
فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴿١٣﴾

"Böylelikle biz annesinin gönlü rahatlasın, gam çekmesin ve Allah'ın vaadinin gerçek olduğunu bilsin diye onu annesine geri verdik; fakat oradakilerin çoğu bunu bilmiyorlardı."

Muhammed Enver Şahhat




Nevâ' da Uşşak Çeşnisi
01:39
a ley ha
ve hüm an hâ mu' ri dûn
106.Ayet Nevâ' da Uşşak Çeşnisi
01:46
Ve mâ yu' mi nu ek se ru hum bil lâ hi
02:04
il lâ ve hum muş rî kûn
02:14
107.Ayet
E fe e mi nû en te' ti ye hum ğâ şi ye tum
min a zâ bil lâ hi ev te' ti ye hu mus
Nevâ' da Beyâti Çeşnisi
sâ a tu beğ te tev ve hum lâ
02:45
ve su rûn
108. Ayet Muhayyer Çeşnisi 02:55
03:10
Kul hâ zi hî se bî lî ed û i lal lâh
03:17
03:26
a lâ be sî ra tin e ne ve me nit te be a nî



Nota 5. Yusuf Suresi.

Tilâvet Analizi

Muhammed Enver Şahhat Yûsuf sûresi 103-108. âyetleri arasını tilâvet etmiştir (Kur'ân Tilâvetleri, 2016). Şahhat tilâvetine uşşâk makamının sesleriyle başlamıştır.

﴿١٠٣﴾ وَمَا اَكْثَرُ النَّاسِ وَلَوْ حَرَصْتَ بِمُؤْمِنِينَ

"Sen ne kadar inanmalarını istesen de insanların çoğu inanmazlar."

Şahhat, Yûsuf sûresi 104. âyete hüseynî makamı ile başlamış uşşâk makamı ile vakıf yapmıştır.

﴿١٠٤﴾ وَمَا تَسْـَٔلُهُمْ عَلَيْهِ مِنْ اَجْرٍۚ اِنْ هُوَ اِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَۚ

"Halbuki sen bunun karşılığında onlardan bir ücret de istemiyorsun. Kur'ân herkes için ancak bir hatırlatma ve öğüttür."

Şahhat, Yûsuf sûresi 105. âyete de hüseynî makamı ile giriş yapmış, âyetin devamında meyan yaparak nevâda uşşâk seslerini göstermiştir.

﴿١٠٥﴾ وَكَاَيِّنْ مِنْ اٰيَةٍ فِي السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ يَمُرُّونَ عَلَيْهَا وَهُمْ عَنْهَا مُعْرِضُونَ

"Göklerde ve yerde nice deliller vardır ki onlar bu delillerden yüz çevirerek geçip giderler."

Muhammed Enver Şahhat, tilâvet ettiği Yûsuf uresi 106. âyetin tamamında nevâda uşşâk makamı sesleriyle okumuştur.

﴿١٠٦﴾ وَمَا يُؤْمِنُ اَكْثَرُهُمْ بِاللهِ اِلَّا وَهُمْ مُشْرِكُونَ

"Onların çoğu ortak koşmadan Allah'a iman etmezler."

Ünlü kārî, icra ettiği aşr-ı şerifte 107. âyette nevâda beyâti makamı seslerini göstermiştir.

﴿١٠٧﴾ اَفَاَمِنُوا اَنْ تَاْتِيَهُمْ غَاشِيَةٌ مِنْ عَذَابِ اللهِ اَوْ تَاْتِيَهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ

"Allah tarafından onlara kuşatıcı bir azabın gelmesi veya onlar farkında olmaksızın kıyametin ansızın kopması karşısında kendilerini güvende mi hissediyorlar?"

Muhammed Enver Şahhat, icra ettiği tilâvetin son âyetini iki kere okumuştur. Muhayyer makamı sesleri ile okuyan Şahhat, kıraatinin bitiminde uşşâk makamı ile vakıf yapmıştır.

﴿١٠٨﴾ قُلْ هٰذِهٖ سَبِيلِي اَدْعُوا اِلَى اللهِ عَلٰى بَصِيرَةٍ اَنَاْ وَمَنِ اتَّبَعَنِيْ وَسُبْحَانَ اللهِ وَمَا اَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ

"De ki: "İşte bu benim yolumdur. Ben, ne yaptığımı bilerek Allah'a çağırıyorum; ben ve bana uyanlar (bunu yapıyoruz). Allah'ı ortaklardan tenzih ederim! Ve ben ortak koşanlardan değilim.""

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, 20. yüzyılda Kur'ân tilâvetinde Arap tavrıyla öne çıkan dört önemli kārînin kıraatlerinden örnekler alınarak makamsal açıdan analiz edilmiştir. Her kārî için seçilen aşr-ı şerifler transkripsiyon edilerek Mus nota yazım programı aracılığıyla notaya alınmış, klasik Arap müziği makamları çerçevesinde çözümlenmiştir. Analizlerde kullanılan makamlar göz önünde bulundurulmuştur.

Muhammed Rif'at:

Muhammed Rif'at, Kamer ve Kehf sûrelerinden oluşan aşr-ı şerif tilâvetinde, kıraate yegâhta rast makamı ile başlamış ve ardından uşşâk, muhayyer, hüseynî, hicaz, gerdaniye, saba, segâh, bûselik,

kürdî ve rast gibi birçok makamı ustalıkla kullanmıştır. Ayrıca tilâvetin sonunda hem Verş hem Hafs rivayetini okuması, kıraat vecihlerini tilâvete dâhil etmedeki başarısını da ortaya koymuştur.

Abdülfettâh Şa'şâî:

Şa'şâî'nin Nûr sûresinden seçilen kıraatinde çargâh, kürdî, uşşâk, bûselik, rast ve hicaz makamlarının kullanılması, makamlar arası geçişlerin dengeli ve yerinde bir biçimde icra edildiğini göstermektedir. Rast ve çargâh gibi karar makamlarıyla yapı sağlamlaştırılırken; kürdî, uşşâk ve hicaz gibi geçkilerle kıraat zenginleştirilmiş ve ses aralıkları dikkatli biçimde yönetilmiştir. Bu kullanım, geleneksel Arap mûsikî sistematiğiyle uyumlu, teknik olarak güçlü bir icraya işaret etmektedir.

Ebu'l Ayneyn Şaişa:

Kasas sûresi 9–13. âyetleri arasında gerçekleştirdiği tilâvette Şaişa, muhayyer, tâhir, uşşâk, rast ve çargâh makamlarını kullanmıştır. Tilâvetinde dikkati çeken en önemli unsur, sesin tiz perdelerde serbestçe dolaşması ve kıraatin güçlü bir melodik yapıya bürünmesidir. Ayrıca Şaişa, âyetleri farklı rivayetlerle okuyarak vücûhât göstermiş, bu da onun kıraat vecihleri konusundaki derinliğini ortaya koymuştur. Makamsal geçişler net ve anlamla örtüşecek şekilde icra edilmiştir.

Muhammed Enver Şahhat:

Yûsuf sûresinin 103–108. âyetleri arasında gerçekleştirdiği tilâvette Şahhat, uşşâk, hüseynî, beyâtî ve muhayyer makamlarını kullanmıştır. Tilâvetinde dikkati çeken yön, genç yaşına rağmen geniş ses aralığına sahip olması ve makam geçişlerinde sergilediği teknik başarıdır. Özellikle nevâ ve dik seslerde gösterdiği hâkimiyet, onun kıraat sanatında yetkinliğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, tilâvetin sonunda âyeti tekrar etmesi, kıraat tavrında anlam vurgusu yapma niyetini de göstermektedir.

Kur'ân kıraati, İslâmî ilimler içerisinde hem dinî hem de mûsikî boyutu ile ön plana çıkan özel bir sahadır. Bu çalışmada, 20. yüzyılda Arap tavrıyla Kur'ân tilâvetine yön veren dört önemli kārînin (Muhammed Rif'at, Abdülfettâh Şa'şâî, Ebu'l Ayneyn Şaişa ve Muhammed Enver Şahhat) kıraatleri analiz edilerek, Arap tavrının makamsal, fonetik ve manevî derinliği ortaya konulmuştur. Her bir kārînin tilâveti, transkripsiyon edilerek Mus nota yazım programı aracılığıyla notaya aktarılmış, ardından klasik Arap müziği makamları bağlamında detaylı bir analiz sürecine tabi tutulmuştur.

Analizler sonucunda, Arap tavrında kıraat yapan kārîlerin yalnızca tecvid kurallarına bağlı kalmadığı; aynı zamanda okuyuşlarında müzikal yapıdan, özellikle Arap müzik makamlarından bilinçli bir şekilde yararlandıkları tespit edilmiştir. Kullandıkları bu makamsal geçkiler ile de Kur'ân'ın lafzı ile anlamı arasında güçlü bir ahenk oluşturarak dinleyicinin anlamsal ve duygusal algısını müzikal zeminde yönlendirmişlerdir. Kārîlerin kıraatlerinde kullandıkları makamlar ile ayetlerin anlam içeriği arasında kurulan ilişki, sesin iniş çıkışları, nefes kullanımı, duraklama yerleri ve vurguların tamamı dinleyicide huşû, tefekkür ve derin bir manevî haz uyandıracak şekilde yapılandırılmıştır.

Muhammed Rif'at'ın sesindeki derinlik ve vecih kullanımıyla oluşturduğu manevî atmosfer, Abdülfettâh Şa'şâî'nin âyetlerin anlamına uygun geçişleri, Ebu'l Ayneyn Şaişa'nın taklit edilemeyecek tavır çeşitliliği ve Enver Şahhat'ın genç yaşta gösterdiği yüksek teknik yeterlilik ve hissiyat, Arap tavrının farklı yönlerine ışık tutmuştur. Her bir kārînin tilâvetinde, kendine özgü bir üslup olduğu kadar, tavrın ortak unsurlarını barındıran güçlü bir geleneksel zemin de gözlemlenmiştir.

Bu bağlamda çalışma, hem klasik Arap müziği ile Kur'ân kıraati arasındaki yakın ilişkiyi göstermesi bakımından disiplinler arası bir katkı sunmakta, hem de bu tavrı benimseyen kārîlerin icra tekniklerini sistematik biçimde belgeleyerek literatüre özgün bir katkı sağlamaktadır. Ayrıca çalışma, Arap tavrında kıraat icra etmek isteyen yeni nesil okuyuculara örnek teşkil edecek teknik, estetik ve dinî bir rehber işlevi görmektedir.

Sonuç olarak, Arap tavrı Kur'ân kıraati, yalnızca sesli bir icra biçimi değil; anlamı sese dönüştüren, maneviyatı sese yükleyen çok katmanlı bir sanat olarak değerlendirilmelidir. Bu yönüyle, kıraat sanatı hem korunması hem de araştırılması gereken önemli bir kültürel mirastır. Bu çalışma, söz konusu mirası analiz etmek ve gelecek kuşaklara aktarmak adına atılmış küçük fakat anlamlı bir adımdır.

Öneriler

Eğitim Programları Geliştirilmelidir

Arap tavrında kıraat icra edebilecek kārîlerin yetişmesi için, müzikal makam bilgisi ile tecvid eğitimini birleştiren çok boyutlu eğitim programları oluşturulmalıdır.

Notasyonlu Kıraat Arşivleri Oluşturulmalıdır

Seçkin kārîlerin tilâvetleri, müzikal analizle birlikte notaya alınarak sistematik bir dijital arşiv haline getirilmeli, araştırmacıların ve eğitimcilerin erişimine sunulmalıdır.

Kıraat-Makam İlişkisi Üzerine Disiplinlerarası Araştırmalar Artırılmalıdır

İlahiyat, müzikoloji ve ses eğitimi gibi farklı disiplinlerin iş birliği ile kıraat-makam ilişkisine dair daha kapsamlı çalışmalar yapılmalıdır.

Uluslararası Platformlarda Tanıtım Sağlanmalıdır

Arap tavrı kıraat geleneği, uluslararası sempozyumlar, bilimsel etkinlikler ve akademik projeler yoluyla küresel düzeyde tanıtılmalı ve korunmalıdır.

Yeni Nesil Kārîlerin Desteklenmesi

Arap tavrını yaşatacak genç kārîlere yönelik burs programları, sanat destekleri ve ses eğitim atölyeleri ile yetenekli okuyucular teşvik edilmelidir.

KAYNAKLAR

Acar, M. (2020). *Kırâat İlmi ve Kırâat Farklılıkları*. Ankara: İlâhiyât Yayınları.

Adıgüzel, M. (1993). *İmam Nâfi ve kıraatinin özellikleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı, Erzurum.

Ayverdi, İ. (2005). *Tavır*. İstanbul.

Çetin, A. (2005). *Kur'ân-ı Kerîm'in İndirildiği Yedi Harf ve Kırâatlar*. İstanbul: Ensar Neşriyat.

Çollak, F. (1997). *Hafs Rivayetiyle Gelen Muhtelif ve Hüccetleriyle Âsım Kırâatı*. İstanbul: Üsküdar Yayınevi.

el-Hamed, Ğ. K. (2021). *Kur'ân Fonetiği Üzerine Tetkikler.* (Çev. N. Demirci, F. Y. Mısırlı, M. H. Mısırlıoğlu, M. E. Maşalı). İstanbul: İFAV Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Es-Sa'denî, M. A. (1959). *Elḥânü's-Semâ'* [Duyulan Melodiler]. Cairo.

Feyizli, H. T. (2016). *Kıraat-i Aşere*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Madazlı, A. (1994). *Tecvid İlmi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Nelson, K. (1985). *The Art of Reciting the Qur'an*. Austin: University of Texas Press.

Okçu, A. (2001). *İbnü'l Cezeri Kur'an ve Kırâat*. Erzurum: Ekev Yayınları.

Osman, H. Ş. (2005). *Güzel Kur'an Okuma* (Çev. Y. Fırat). Ankara: Fecr Yayınları.

Özay, A. (2021). *Ra'd, Kasas, Sebe' ve Mü'min sûrelerindeki kırâat farklılıkları ve tefsîre etkileri.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Öztoprak, S. (2005). *Kur'ân Kıraati ve Kıraat-i Aşere*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Pakdil, R. (2014). *Ta'lim ve Tecvid ve Kıraat*. İstanbul: İFAV Yayınları.

Rasmussen, A. (2010). *Women, the Recited Qur'an, and Islamic Music in Indonesia*. California: University of California Press.

Şulul, K. (2022). *Kur'ân Tarihi*. İstanbul: Siyer Yayınları.

Yıldırım, M. (2013). *Kırâat İlmine Giriş*. İzmir: Tibyan Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2022). *Kur'ân-ı Kerîm Kırâatinde Müzikal Tavırlar*. Ankara: İlâhiyat Yayınevi.

Yılmaz, E. (2024). Kur'ân-ı Kerim Kırâatinde Vücûhât ile Tilâvet Edilen Aşr-ı Şerif'in Makamsal Analizi: İsmail Biçer Örneği. *İslami İlimler Dergisi*, 19(1), 229–247. https://doi.org/10.34082/islamiilimler.1449539

Web Kaynakları

Altın Sesli Hâfızlar. (t.y.). *Muhammed Rif'at*. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=kSI__4YZ3Gs), (Erişim tarihi: 29.11.2024).

Diyanet İşleri Başkanlığı. (t.y.). *Kur'an Yolu Tefsiri*. (Erişim adresi: https://kuran.diyanet.gov.tr/Tefsir), (Erişim tarihi: 20.10.2024).

Hayatı Kur'ân Kitap. (2017, Şubat 9). *Abdülfettâh Eş-Şa'şâî Belgeseli*. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=O5-d-52pYV8), (Erişim tarihi: 29.11.2024).

Maturidi333. (2009, Mart 6). *Sheikh Abdul Fattah al-Sha'shaaee Sura.* (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=JhoNRUQ9cdY), (Erişim tarihi: 09.12.2024).

Medresesi, M. İ. (2014, Ekim 20). *Muhammed Rıfat* (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=nKBZVAmJn_A), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Mescid-i Aksa Arşivi. (t.y.). *Mübarek Mescid-i Aksa'nın Kārîleri Hakkında Kısa Tarih Modern Dönem*. (Erişim adresi: https://mescidiaksaarsivi.com/icerik.asp?cat=1&item=207), (Erişim tarihi: 02.01.2025).

Molla, K. (2011, Şubat 5). *Ebu'l-Ayneyn Eş-Şaişa 1959 - Hüseyin Camii Kasas Suresi Kaydından Muhteşem Bir Kesit*. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=TfxO3FRW3 Bs), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Murâd, S. (2010). Şa'şâî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/sasai), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Murâd, S. (2020). Muhammed Rif'at. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/muhammed-rifat), (Erişim tarihi: 02.11.2024).

Tilâvetleri, K. (2016, Nisan 14). *Mahmud Şahhat'ın Babasından Efsane Kur'ân Tilâveti (Yûsuf Sûresi 103–108)*. YouTube. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=iPOGnyLy44Q), (Erişim tarihi: 12.12.2024).

Türk Müziği Sözlüğü. (t.y.). *Türk Müziği Terimleri Sözlüğü*. (Erişim adresi: http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu), (Erişim tarihi: 11.11.2024).

Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı. (2017, Şubat 19). Başka Kārilerle Karşılaştırıldığında Mısırlıların Tilâvetinin Özellikleri. (Erişim adresi: https://iqna.ir/tr/news/3461424/), (Erişim tarihi: 08.11.2024).

Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı. (2021, Haziran 21). Ebu'l Aynen Şaişa ve Kur'an Yolunda Bir Ömür Hizmet. (Erişim adresi: https://iqna.ir/tr/news/3473335/), (Erişim tarihi: 07.09.2024).

Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı. (2022, Kasım 30). Üstad Şahat'ın Kur'ân Tilâveti. (Erişim adresi: https://iqna.ir/tr/news/3478421/), (Erişim tarihi: 11.09.2024).

Uluslararası Kur'ân Haber Ajansı. (2023, Ocak 26). Muhammed Şahhat Enver Gerçek Bir Üstad. (Erişim adresi: https://iqna.ir/tr/news/3479079/), (Erişim tarihi: 11.09.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Qur'anic qiraat is not only a religious practice in the Islamic world, but also a deep cultural heritage and an artistic tradition. In this tradition, demeanour is a form of expression that brings together the aesthetic, geographical and spiritual dimensions of qiraat and reveals the depth and beauty of qiraat.

The concept of 'manner', derived from Arabic, is defined as the style of performance and interpretation of an oral or instrumental work. Attitude is a comprehensive term in the science of qiraat that includes a qāri's performance style, geographical location, voice, melody, and rhythm. This concept is closely related to the tradition of classical Arabic music and religious music. Historically, it is observed that the recitation of the Qur'an is recited with different attitudes in different geographies. This reflects not only musical diversity but also religious, cultural and

geographical differences. Especially in the 20th century, the prominence of the Arabic style in the recitation of the Qur'ān and the richness of this tradition have diversified the performance styles of the kārīs.

When the Arabic style is mentioned in Qur'anic recitation, the Egyptian (Cairo) style is understood. The Egyptian style, which is the most influential school in the Qur'anic recitation tradition, is the most widespread style that is tried to be recited by kārīs around the world.

The 20th century is widely regarded as the golden era of the Arabic manner in Qur'anic qira'at. In this period, especially with technological developments, the performances of kārīs reached a wide audience through radio and cassettes. Many famous kārīs of this period perfected the Qurʾānic qiraʾānic style both technically, aesthetically, and spiritually. These kārīs brought new dimensions to qiraat by combining the classical Arabic musical style with Qur'ānic qiraat and their own personal styles.

The Arabic manner in Qur'anic recitation, a process of cultural transformation along with technical evolutions, was also seen in the 20th century. Especially with the widespread use of mass media such as radio and television, the establishment of a radio channel to broadcast Qur'ānic recitation, and the selection of meritorious golden-voiced kārīs enabled the art of qira'āt to reach a wider audience on a global level. In this process, the Arabic attitude in Qur'ānic qira'āt revealed the efforts of the kārīs to develop the art of qira'āt both by adhering to traditional roots and by using new technologies and modern artistic conceptions.

According to the International Qur'anic News Agency (IQNA) quoted by al-Bayil news centre, the Arabic manner of Qur'anic recitation is a form of performance that centres on the careful application of the rules of tajweed and the controlled use of the voice. This attitude aims to emphasise the meaning of the Qur'ānic text by paying attention to the letters, the correct intonation of the letters, and the ups and downs of the voice. Another important element of Qur'anic recitation is the inclusion of Arabic musical modes in Qur'anic recitation. These musical forms enable the recitation to be performed in a harmonious manner and make it possible to recite the Qur'an in the most beautiful and impressive style. The use of makams adds an aesthetic dimension to the recitation and creates a spiritual effect on the listener. In this context, the effective performance of makams is considered as an important tool for the recitation to impress the audience. This attitude, enriched with beautiful sounds and melodies, aims to reinforce a spiritual experience by arousing enthusiasm and awe in the listener.

A related report on the recitation of the Qur'ān by Egyptian kārīs reveals that these kārīs exhibit a marked tendency to use Eastern musical modes. Especially Bayatī, Sabā, Hijaz, Nihāwend, Rast, Segāh, Persian and Kurdī makams are frequently included in the recitations of Egyptian kārīs. In addition to this, it is observed that additional musical forms such as Shûrî and quartet reading, which are sometimes called fer'i makams, are also used. This diversity makes the recitation of the Egyptian kārīs more than just a form of religious expression and gives it an aesthetic depth. Another defining feature of the recitation of Egyptian kārijīs is that they recite in seven or ten different qiraats in official meetings and salon events. Recitation in different qira'ats and makams attracts the attention of the listeners and increases the vibrancy of the Qur'ān recitation. This enabled the Egyptian kārīs to offer a polyphonic and varied Qira'at experience. Moreover, the recitations of the Egyptian kārīs in these different narrations have been recorded, thus enabling them to reach a wide audience. In this context, the recitations of Egyptian kārīs have had a significant impact not only nationally but also internationally. This study provides an interdisciplinary contribution both in terms of showing the close relationship between classical Arabic music and the Qur'an, and also provides an original contribution to the literature by systematically documenting the performance techniques of the qāri who adopt this attitude. In addition, the work is a technical, aesthetic and religious guide that will serve as an example for a new generation of readers who want to perform the Qur'an in Arabic style.

As a result, the Arabic attitude to the Qur'an should be evaluated not only as a form of vocal performance, but as a multi-layered art that transforms meaning into sound and loads spirituality into sound. In this respect, the art of the Qur'an is an important cultural heritage that should be both protected and researched. The present study offers taken to analyze the heritage in question and pass it on to future generations.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Tez Özeti/ Dissertation
Geliş Tarihi / Date Received : 24.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 04.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1662647
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

THE SOVEREIGNTY OF ETHNIC SONGS: A COMPARATIVE STUDY OF KOREAN AND CHINESE NATIONAL INDEPENDENCE MUSIC THROUGH THE WORKS OF HAN HYUNGSEOK AND XIAN XINGHAI*

FANG, Hongfei[1], LEE, Inho[2]

ABSTRACT

This study conducts a comparative analysis of national independence music through the works of Korean composer Han HyungSeok and Chinese composer Xian Xinghai, examining their stylistic approaches within early 20th-century anti-colonial contexts. Both nations leveraged musical expression as cultural resistance against Japanese domination during this turbulent historical period. Han's compositions strategically adapted Korean traditional music through pentatonic melodies and accessible structures, aligning with grassroots mobilization needs. Conversely, Xian synthesized Western compositional techniques with multi-ethnic Chinese musical idioms, creating grand choral works that sonically embodied mass participation ideologies. Analytical comparisons reveal Han's intentional preservation of Korean musical authenticity versus Xian's cosmopolitan

* This study was conducted in accordance with the doctoral thesis.

[1] Dr., Department of Global Music, Graduate School of Kyonggi University, 24, Kyonggidaero 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea, fanghongfei59@gmail.com, https://orcid.org/0009-0001-9835-600X .

[2] Corresponding Author, Assist.Prof.Dr. Inho LEE, Department of Applied Music, Kyonggi University, 24, Kyonggidaero 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea, soulinno@kgu.ac.kr, https://orcid.org/0000-0001-7096-0670 .

synthesis. While both composers utilized folk elements, their technical implementations diverged significantly: Han prioritized melodic memorability for communal singing, whereas Xian developed sophisticated harmonic textures supporting narrative grandeur. These stylistic divergences reflect contrasting cultural strategies: Han's functional approach served immediate independence movement objectives, while Xian's monumental soundscapes constructed symbolic representations of collective resistance. Findings illuminate the "common origins, divergent expressions" paradigm in regional anti-imperialist sound cultures. Comparing Chinese and Korean anti-Japanese war songs provides models for preserving musical heritage and fills key gaps in East Asian music history.

Keywords: Han HyungSeok, Xian Xinghai, national independence, music style, composition analysis.

ETNİK ŞARKILARIN EGEMENLİĞİ: HAN HYUNGSEOK VE XIAN XINGHAI'NİN ESERLERİ ÜZERİNDEN KORE VE ÇİN ULUSAL BAĞIMSIZLIK MÜZİĞİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA

ÖZ

Bu çalışma, Koreli besteci Han HyungSeok ve Çinli besteci Xian Xinghai'nin eserleri üzerinden ulusal bağımsızlık müziğine dair karşılaştırmalı bir analiz yaparak, erken 20. yüzyıl anti-sömürgeci bağlamlarındaki stilistik yaklaşımlarını inceler. Her iki ülke, bu çalkantılı tarihi dönemde Japonya'nın egemenliğine karşı kültürel bir direniş olarak müzikal ifadeyi kullandı. Han'ın eserleri, beş notalı melodiler ve ulaşılabilir yapılar aracılığıyla Kore geleneksel müziğini stratejik bir şekilde adapte ederek halk hareketinin ihtiyaçlarıyla uyum sağladı. Buna karşın, Xian, Batı kompozisyon tekniklerini çok etnikli Çin müziğiyle harmanlayarak, kitlesel katılım ideolojilerini sesli bir şekilde somutlaştıran büyük koral eserler yarattı. Analitik karşılaştırmalar, Han'ın Kore müziği otantikliğini koruma amacını, Xian'ın kozmopolit sentezine karşı ortaya koymaktadır. Her iki besteci de halk müziği öğelerini kullanmış olsa da, teknik uygulamaları önemli ölçüde farklılaşmıştır: Han, toplu şarkı söyleme için melodik hatırlanabilirliği ön planda tutarken, Xian anlatısal büyüklüğü destekleyen sofistike armonik dokular geliştirmiştir. Bu stilistik farklılıklar, karşıt kültürel stratejileri yansıtır: Han'ın fonksiyonel yaklaşımı, bağımsızlık hareketinin acil hedeflerine hizmet ederken, Xian'ın anıtsal ses manzaraları kolektif direnişin sembolik temsillerini

inşa etmiştir. Bulgular, bölgesel anti-emperyalist ses kültürlerinde "ortak kökenler, farklı ifadeler" paradigmasını aydınlatmaktadır. Çin ve Kore'nin Japonya'ya karşı savaş şarkılarını karşılaştırmak, müzik mirasını koruma konusunda modeller sunar ve Doğu Asya müzik tarihinde önemli boşlukları doldurur.

Anahtar kelimeler: Han HyungSeok, Xian Xinghai, ulusal bağımsızlık, müzik stili, kompozisyon analizi.

INTRODUCTION

In the first half of the 20th century, East Asia underwent intense upheavals due to two world wars, profoundly impacting both Korea and China during this complex historical period(Shu, 2024). At this time, Japan's deep intervention in the affairs of both nations led to significant changes in their social structures, cultural ecosystems, and daily lives. Against this difficult backdrop, music, as a highly influential cultural medium, played a crucial role in awakening national consciousness and inspiring the spirit of resistance among the people. Anti-Japanese songs, as a unique artistic expression of this particular historical period, not only bear the distinct marks of the era and possess profound historical value but also embody the rich and diverse cultural connotations of both nations(Heward, 2023). In 1910, a significant turning point in Korea's history occurred, and in the long struggle for national independence that followed, anti-Japanese songs gradually emerged(Chey & Jeon, 2024). After the March 1st Movement, these songs spread widely both domestically and abroad, becoming powerful tools for promoting Korea's independence movement(Lynch, 1921). Meanwhile, in China, after the September 18th Incident of 1931 in China, a national song movement aimed at boosting public morale and uniting the people for the resistance against foreign invasion emerged and played a key role in mobilizing people to join the war effort(Lincoln, 2021). For both Korea and China, anti-Japanese songs have long transcended the realm of ordinary artistic works, becoming vital cultural symbols of national resistance and patriotic sentiment (Chow, 1992).

Han HyungSeok and Xian Xinghai, as highly representative creators of anti-Japanese songs in Korea and China during this historical period, vigorously promoted the concept of national independence through their works, vividly expressing the core values of the wartime spirit. Han HyungSeok, drawing on traditional Korean melodies and rhythms, composed works that were simple in style and easy to sing. Xian Xinghai, on the other hand, skillfully integrated Western

musical techniques with rich folk elements from various regions of China, creating a grand and layered musical style. This study focuses on the representative works of these two composers, systematically comparing their approaches to composition, musical styles, and the historical-cultural contexts in which they worked, while exploring the historical significance and cultural differences of Korean and Chinese anti-Japanese songs. At the same time, this research aims to fill the gap in the comparative study of Korean and Chinese anti-Japanese songs, providing new perspectives and theoretical support for future academic research and the protection of cultural heritage.

METHODOLOGY AND LITERATURE REVIEW

Research Methods

This study employs music analysis to examine the representative vocal works of composers Han HyungSeok and Xian Xinghai. The sheet music analyzed in this research is sourced from a wide range of authoritative publications, including *Selected Anti-Japanese Songs of Han HyungSeok* (Revised Edition, Seoul Music Publishing House, 1998), *The Complete Works of Xian Xinghai* (People's Music Publishing House, 2005), and the original score of *Yellow River Cantata* from its Yan'an premiere (facsimile archived at the Central Conservatory of Music).

To ensure a comprehensive analytical scope, three representative works from each composer were carefully selected, totaling six pieces. These works are representative of the two composers' creations, encompassing various genres, including solo and choral compositions, and reflecting their artistic characteristics and historical significance in the context of anti-Japanese song composition. These pieces not only showcase the unique integration of national musical elements by both composers but also reflect their innovative practices in musical form, harmony, and tonality. These works provide a highly representative and valuable analytical foundation for studying Korean and Chinese anti-Japanese songs.

This study conducts a comparative analysis through four dimensions: the integration of national musical elements, the practicality of formal structures, the exploration of modern harmonic language, and the social function and dissemination strategies of the works. By examining these aspects, the research highlights the compositional differences between Han HyungSeok and Xian Xinghai, systematically constructing a theoretical framework for the comparative study of Korean and Chinese anti-Japanese songs. The study's innovation lies in its organic integration of musical

morphology and sociological perspectives on dissemination, providing both empirical cases for regional music history research and a historically grounded foundation for contemporary music composition and education.

Background of Anti-Japanese Songs

The background of Korea's anti-Japanese songs is closely related to Korea's experience under Japanese colonial rule in the early 20th century(Cathcart, 2010). In 1910, Japan formally annexed Korea, beginning a 35-year period of colonial rule(Haggard et al., 1997). During this time, the Korean people, oppressed by Japanese cultural imposition, economic exploitation, and the suppression of their national identity, experienced a surge of resistance. This led many intellectuals, revolutionaries, and artists to express their anti-Japanese and patriotic sentiments through anti-Japanese songs(Lim, 1999). The March 1st Movement of 1919, the largest movement in Korea's history against Japanese colonial rule, marked the awakening of national independence consciousness(Halliday, 1984). During this movement, anti-Japanese songs began to spread widely, becoming an important tool for mobilizing the people and spreading patriotic ideas(Howard, 2015). At the same time, Korean exiled independence fighters, especially those active in Manchuria, the Siberian region, and other areas, also created and spread a large number of anti-Japanese songs. During World War II, in the context of the global anti-fascist war, Korea’s anti-Japanese songs not only spread within the country but also among the Korean diaspora and the overseas independence movements.

In 1931, after the "September 18th Incident," Japan rapidly occupied the three northeastern provinces of China by force(Li, 2015). Calls for resistance to Japan grew nationwide, and patriotic figures within the music community began composing patriotic songs and organizing choirs to teach these songs(Yang, 2019). In the mid-1930s, left-wing music organizations led by the Chinese Communist Party actively carried out music-related work focused on national salvation, sparking a nationwide patriotic song movement. This movement helped rally the masses to engage in patriotic struggles, producing a large number of outstanding folk songs and composers, which provided significant encouragement for China’s resistance efforts(Coble, 2007).

Although the anti-Japanese songs of Korea and China developed under different historical and social contexts, both countries shared a common element: through music, they strengthened national identity and promoted the will for independence(Ho, 2006). These songs transcended

simple musical works and became symbols of the era, with their cultural and historical value still widely recognized today.

Two representative anti-Japanese composers

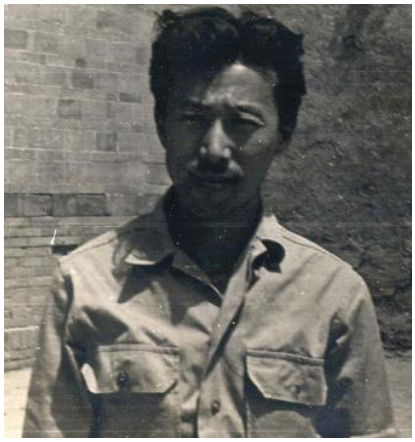


Figure 1. Han HyungSeok.

Han HyungSeok (1910–1996) was born in Busan, Korea, and moved to China during his childhood. He spent his student years in Beijing and Shanghai. In China, he changed his name to "Han Youhan" and began his formal music composition activities on the eve of the Anti-Japanese War. He traveled through various parts of China, including Shandong, where he participated in the creation of anti-Japanese songs such as *New Revolutionary Army Song* and founded China's first "Chinese Children's Theatre," among other artistic activities. In 1939, he joined the Korean Youth Frontline Workers' Corps established in Chongqing, where he served as the leader of the arts group and composed works like *Korean March*, *Yalu River March*, and *Motherland March*, all of which are notable anti-Japanese songs and operas.

Notably, after being appointed as the head of the propaganda team of the Second Division of the Gwangbok Army, Han published the *Gwangbok Army Song Collection*, making significant contributions to boosting the morale of the Anti-Japanese movement and the independence army. His works, based on traditional Korean music elements, emphasize national identity through simple and popular melodies.

Figure 2. Xian Xinghai.

Xian Xinghai (1905–1945) was born in Macau, China, and studied in France, where he systematically learned Western music composition techniques. He was influenced by European Impressionist music but interrupted his studies and returned to China amidst the national crisis, focusing on composing music for the Anti-Japanese War. After the outbreak of the war, Xian organized the Anti-Japanese Singing Movement and led large-scale torchlight choral parades and choral training sessions. During this period, he composed many anti-Japanese songs and large choral works, including *On the Taihang Mountains*, *Yellow River Cantata*, and *Go to the Enemy's Rear*.

Notably, his masterpiece *Yellow River Cantata*--with its powerful harmonies and large-scale choral structure--conveyed a strong national message and had a profound impact. Xian Xinghai skillfully combined Western musical techniques with folk songs from various regions of China, creating a unique and rich musical color. His works made significant contributions to China's anti-Japanese national salvation song movement.

The compositional practices of both composers not only enriched the wartime musical culture of their respective countries but also left a valuable musical legacy for future generations. Their artistic achievements and historical contributions merit in-depth study. This article will conduct a comparative analysis of Han Hyeongseok and Xian Xinghai's representative works, focusing on musical characteristics, formal structures, harmony, and tonality to explore their compositional styles and musical differences.

ANALYSIS OF HAN HYEONGSEOK'S WORKS

The Song of the Little Bird (*Xiao Niao De Ge*)

The Song of the Little Bird is a four-part mixed choir piece. The composition consists of six distinct sections (Table 1), each clearly divided by phrases. The structure is relatively regular in the first two sections, but in the latter half, the interplay between voices becomes more complex, and the phrase structure becomes somewhat ambiguous.

Intro	A	B	B1	C	Interlude	D	E
F Major							

Table 1. Form Structure of "Song of the Little Bird".

The form structure follows a through-composed style, including an introduction and interlude, centered around F major. Harmony and tonality are reinforced through the use of continuous tones, clearly establishing the key. Stability is achieved by the consistent use of the tonic (F) and dominant (C). The multi-voice arrangement employs chordal harmony and imitative techniques between voices to enhance musical diversity.

Score 1. Introduction and the First Phrase of Section A of "The Song of the Little Bird".

Score 1 is selected from the introduction and the first phrase of Section A of the work. In the piano accompaniment, the F note is frequently used in the bass, appearing in the form of a sustained tone.

Score 2. Beginning of the fourth section of "Song of the Little Bird".

Score 2 is taken from the beginning of the fourth section of The Song of the Little Bird. The vocal melodies of the four parts above the score maintain the same rhythm while singing, with the piano accompaniment supporting them using block chords. Another key feature is the imitation between different vocal parts.

Score 3. End of Section D in "Song of the Little Bird".

Score 3 is selected from the end of Section D. The first three measures consist of the notes C-D-E, while the fourth measure consists of C-E-A-B. These notes are placed above the dominant pedal tone C. The use of such chords aims to emphasize both the harmonic function and the tonal color of the piece.

Yalu River March (*Ya Lu Jiang Jin Xing Qu*)

Yalu River March is a four-part mixed chorus composition. Excluding the introduction and interlude as auxiliary structures, the piece consists of five main sections.

Intro	A	Interlude	B	B1	Interlude	A1	Interlude	A2
e minor	———————————			e minor–f minor–				

Table 2. Form Structure of "Yalu River March".

As shown in Table 2, although the lyrics and vocal parts are not entirely consistent, melodically, Section B1 in the fourth part is a repetition of Section B. Therefore, except for the final section A1 and the auxiliary structures, the overall form of this piece follows a rounded binary form. Since Section A1 shares melodic material with Section A, it can still be considered a recapitulation despite the key change. Thus, the piece can be identified as a four-part rounded binary form.

In terms of modality and tonality, the first seven sections (including auxiliary structures) remain in E minor. After Section C, the interlude serves as a key transition, modulating from E minor to F minor, which continues until the end. From a pitch-class perspective, the final key is the supertonic (ii) of the initial E minor. However, in terms of key signature relationships, the modulation spans five key signatures, making it a relatively distant modulation.

Regarding the combination of vocal parts, the primary approach is homophonic texture, where the highest voice carries the main melody while the other voices provide harmonic support in a chordal manner. The highest vocal line is responsible for the main melody, while the lower parts contribute harmonic reinforcement through block chords. Additionally, the piece incorporates contrapuntal techniques in certain passages.

Score 4. Beginning of Section A1 in "Yalu River March".

Score 4 is selected from the beginning of Section A1. The bass voice sings the main melody, while the upper voice decorates it in parallel thirds, resembling the early Western organum style. The highest two voices employ different melodies, forming a contrapuntal texture with the main melody.

Score 5. Final Section of "Yalu River March".

In terms of harmony, the composer frequently employs seventh chords and successive seventh chord progressions in this piece. Additionally, unique harmonic structures and applications are particularly notable, as illustrated in Score 5. This excerpt is taken from the final section of the work. In the last measure of the example, the final chord is a seventh chord built on the tonic (I), an uncommon way to conclude a piece. Furthermore, the composer reiterates the seventh—E-flat—in this chord, making the final harmony more dissonant and unresolved, as the leading tones are not fully resolved.

The Moon of My Hometown (*Gu Xiang De Yue*)

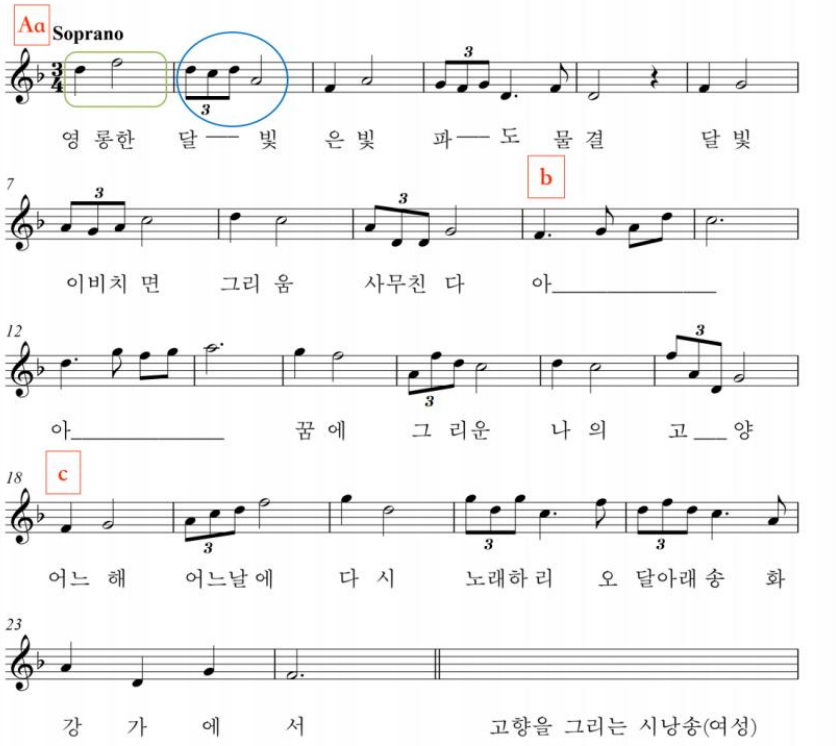
The Moon of My Hometown is a soprano solo song imbued with deep national sentiment. It consists of two parallel sections, forming a binary form, and is composed based on the traditional Korean pentatonic scale. In terms of modality and tonality, the entire piece remains in F major throughout, without any modulation or tonal shifts. The formal structure is divided into two main sections (A and B), with each section consisting of three phrases (Table 3).

A			**B**		
a	b	c	d	e	f
F Gong Pentatonic Mode ———————————					

Table 3. Form Structure of "The Moon of My Hometown".

The use of pentatonic scales and traditional rhythms expresses the unique emotional character of Korean national music. Rhythmically, the two most prominent features of this piece are syncopated

rhythms and triplet rhythms. These rhythmic elements are present throughout the piece and demonstrate a high degree of consistency (Score 6).



Score 6. Section A of "The Moon of My Hometown".

ANALYSIS OF XIAN XINGHAI'S WORKS

From February (*Er Yue Li Lai*)

From February is an art song composed in the style of northern Shaanxi folk music, structured as a single-section form (Table 4). The formal structure maintains continuity in A♭ major throughout the introduction, interlude, and coda. The melody and harmony blend pentatonic-based melodies with Western major-mode harmonies, while the use of ornamentation highlights the characteristics of Chinese folk music.

Intro	A	Interlude	Coda
A♭ Major ———			

Table 4. Form Structure of "From February".

The folk elements are rooted in the traditional northern Shaanxi folk song style, highlighting a distinct regional character. The composer does not solely rely on traditional major-minor functional

harmony. Throughout this work, the following chord structures and harmonic progressions appear multiple times.

Score 7. Beginning of Phrase b in "From February".

Score 7 is taken from the beginning of phrase b in section A. In the piano accompaniment, two consecutive seventh chords can be clearly observed: F-A♭-C-E♭ and B♭-D♭-F-A♭. Functionally, these chords correspond to the tonic seventh chord and the subdominant seventh chord in A♭ major. However, based on the root motion, a dominant-to-tonic functional progression can still be identified.

Yellow River Lament (*Huang He Yuan*)

The piece *Yellow River Lament* is structured as a parallel four-part form (Table 5), with its four main sections divided roughly at the phrase level due to the influence of the lyrics. The work is set in F minor, with key changes primarily occurring in section B, where it modulates to E♭ major before returning to the home key of F minor at the end of the section. The other sections remain relatively stable, predominantly presented in the tonic key of A♭ major. Notably, the piece concludes in natural F minor. From a modal and tonal perspective, the overall tonal framework remains relatively stable.

Intro	A	Interlude	B	Interlude	C	Interlude	D	Coda
f minor – A♭ Major —— E♭ Major – f minor – A♭ Major ——— f minor –								

Table 5. Form Structure of "Yellow River Lament".

The piece employs a conventional Western tonal framework. In terms of harmonic progression, the composer boldly incorporates chromatic harmonies, enriching the harmonic color of the work while enhancing the musical expression in alignment with the piece's thematic content.

Score 8. The First Phrase of Section A in "Yellow River Lament".

In the piano accompaniment of Score 8, the lower left-hand part features a continuous chromatic descent starting from the last beat of the fifth measure in the illustration, followed by a chromatic ascent in the ninth measure. The harmonic progression is VI2—VII7/V—V2—III7—VII56/II—III6/V—V56/IV. This series of chromatic movements significantly enhances the somber musical atmosphere.

Score 9. The ending of Section D and the coda of "Yellow River Lament".

Another noteworthy aspect is that the piece returns to its home key, F minor, at the conclusion. Harmonically, it ends in F natural minor. In Score 9, the harmonic progression at the end of Section D is VI6—V—I, where the dominant (V) is presented as a minor triad. This unexpected resolution weakens the typical dominant-to-tonic pull, subtly reinforcing the piece's sorrowful mood and the sense of helplessness conveyed in the lyrics when facing adversity.

On the Taihang Mountains (*Zai Tai Hang Shan Shang*)

On the Taihang Mountains is a mixed two-part choir piece. It consists of five parallel sections, each of which is structured as a phrase (Table 6).

A	B	C	D	E
e minor ———				

Table 6. Form Structure of "On the Taihang Mountains".

The piece adopts a traditional Chinese national mode in its melody, primarily based on the pentatonic scale with occasional altered tones. Meanwhile, the piano part employs harmonization with a national character, mainly avoiding dominant chords with strong functional tendencies and leading tones with strong directional pull. In terms of lyrics and melodic structure, it follows a through-composed form. Regarding modality and tonality, the entire piece remains in E minor throughout, without any key changes.

Score 10. The Ending Section of "On the Taihang Mountains".

Score 10 is taken from the ending section of the piece. In the second line of the example, the harmonic progression follows I46—V7—I. However, it is noteworthy that the third of the V7 chord is omitted. This significantly weakens the functional strength of the dominant seventh chord, and

without the leading tone resolving to the tonic, the sense of harmonic resolution is also diminished. Similar harmonic treatments appear throughout the piece.

Score 11. Transition Before Section B of "On the Taihang Mountains".

Another notable harmonic progression is the unresolved dissonant chord. Score 11 is taken from the end of section A and the beginning of section B. In the fourth measure of the example, a diminished triad with C# as the root is used, followed immediately by a tonic six chord (I6). The voice leading primarily employs leaps. From the perspective of traditional harmony, this progression is indeed unexpected.

DISSCUSSION

Comparative Analysis of the Two Composers

The two composers exhibit a high degree of similarity in their approaches to composing both art songs and choral works, primarily in their use of traditional musical elements from their respective countries. This includes the incorporation of national modes and characteristic rhythmic patterns found in folk songs. Additionally, their harmonic techniques and contrasts in modality and tonality further reflect this similarity. Both composers favor national musical elements, particularly pentatonic modes, which imbue their works with strong ethnic color and regional characteristics. As a result, their musical styles demonstrate a certain level of homogenization.

Category	Han HyungSeok	Xian Xinghai
Folk Music Elements	Emphasizes traditional Korean pentatonic scales and rhythms	Fusion of regional Chinese folk songs with pentatonic scales

Formal Structure	Clear and concise, with short and refined melodies, emphasizing singability and practicality	Grand and complex, primarily large-scale choral and multi-movement structures while also considering singability
Harmonic Usage	Emphasizes stability through traditional harmonies and pedal tones	Expresses tension through chromatic harmonies
Rhythm & Melody	Simple and repetitive rhythms and melodies	Richly ornamented melodies with complex rhythms

Table 7. Composer comparison.

Although these two composers share a high degree of similarity in compositional techniques, their works also exhibit significant differences. These differences are primarily reflected in their musical styles, which can largely be attributed to their individual artistic pursuits.

In terms of melodic style, Han HyungSeok frequently employs melodies and rhythms rich in Korean national music characteristics, making his works distinctly representative of Korean musical traditions. A typical example of this is his piece *The Moon of My Hometown*.

Score 12. The Beginning of "The Moon of My Hometown".

Score 12 is taken from the beginning of *The Moon of My Hometown*. The first five measures are in the D pentatonic scale, specifically the D major pentatonic mode. In the second and fourth measures, the use of triplet rhythms highlights the dance-like style found in Korean traditional music. In both of these triplet rhythmic patterns, the pitch relationship follows a second interval (in auxiliary form) and is immediately followed by a fourth interval. This melodic progression emphasizes the Korean national style of the piece.

In contrast, Xian Xinghai's works also feature a distinct national style. However, Xian's compositions often incorporate musical materials from different ethnic groups within China as the basis for creation. A representative example of this is *From February*.

Score 13. The Beginning of "From February".

Score 13 is taken from the first two measures of *From February*. Similar to Han HyungSeok's works, this piece is also composed using a pentatonic mode, specifically the E-flat yu mode. However, *From February* distinctly exhibits the musical style of northern Shaanxi, China. This characteristic is primarily reflected in the two grace notes present in the excerpt. While single and multiple grace notes are not exclusive to Chinese folk music, they are extremely common. In particular, the grace note patterns that leap by a third interval carry a strong local musical identity typical of Chinese regional music.

Beyond melodic style, the two composers also differ in their compositional techniques. Xian Xinghai's works are more influenced by Western modern and contemporary music. A striking example of this is *Yellow River Lament*, which employs extensive chromatic harmonic progressions. This approach enhances the timbral richness of the piece, making its sonority more colorful.

Han HyungSeok and Xian Xinghai played crucial roles in the composition of anti-Japanese songs in Korea and China, respectively. Both composers emphasized national identity while developing distinct compositional techniques and styles. Han HyungSeok favored a straightforward musical language, crafting concise and memorable melodies that prioritized singability and practicality. His structures often consisted of single-stanza or strophic song forms, facilitating rapid dissemination and learning. In contrast, Xian Xinghai's musical language was more complex, integrating both Western and Chinese musical techniques. His melodies were fluid and expressive, supported by rich harmonic textures. He favored large-scale, multi-movement structures, adeptly using symphonic techniques and multi-voice choral writing to create grand musical scenes. These differences illustrate how anti-Japanese songs evolved under the distinct socio-cultural contexts of the two nations.

Significance of the findings

This study systematically compares the anti-Japanese song compositions of Han HyungSeok and Xian Xinghai, revealing both the commonalities and differences in musical expression under national crises in Korea and China.

(1) Fusion of Ethnicity and Modernity: Both Han HyungSeok and Xian Xinghai based their compositions on national music, but their paths of integrating Western techniques were quite different. Han's works (e.g., *The Moon of My Hometown*) use the Korean pentatonic scale and emphasize simple structures to enhance singability, a choice closely tied to the practical need for rapid dissemination in the Korean independence movement. On the other hand, Xian's *On the Taihang Mountains* reflects the grand context of "total mobilization" during the Chinese Anti-Japanese War. Meanwhile, Xian's chromatic harmonies (e.g., *Yellow River Lament*) and Han's stable tonality (e.g., *Yalu River March)* reflect different levels of assimilation of Western modern music. The former may have been influenced by late Romanticism during his studies in France, while the latter leans towards a more conservative functional harmony system.

(2) Anti-Japanese Music Promotion: The simplicity of Han HyungSeok's works (e.g., *Yalu River March*) and the grandeur of Xian Xinghai's compositions (e.g., *On the Taihang Mountains*) reflect two different strategies for promoting anti-Japanese music. Due to the harshness of colonial rule, Korea's independence movement heavily relied on underground dissemination and exile communities, so music had to be simple and easy to learn. In contrast, China's anti-Japanese song movement, based in the resistance zones and mass gatherings, employed the shocking impact of large choral works to evoke collective resonance.

(3) Comparative Study of Anti-Japanese Songs: This study is the first to conduct a comparative analysis of Korean and Chinese anti-Japanese songs, breaking through the limitations of previous studies focused on a single country. By comparing the composers' modal choices (Korean pentatonic vs. Chinese national scales) and structural designs (short, segmented vs. multi-movement symphonies), it uncovers the cultural logic of "same origin, different branches" in East Asian anti-Japanese music, offering a new paradigm for regional music history research.

Anti-Japanese songs are a product of the intersection of war, art, and national spirit. The compositional differences between Han HyungSeok and Xian Xinghai reflect the cultural strategies employed by Korea and China in response to colonial crises, while their shared commitment to the core of national music reveals the eternal power of artistic resistance. In today's world of globalization and increasing geopolitical conflicts, revisiting these works is not only a tribute to history but also a reaffirmation of the value of cultural diversity. Future research should go beyond the "wartime tool theory" and, within broader spatial and temporal dimensions, uncover their deeper significance as part of humanity's shared heritage.

Recommendations

Although this study has made preliminary contributions in the field of comparative research on Korean and Chinese anti-Japanese songs, several methodological and archival limitations remain. These limitations have, to some extent, affected the depth and breadth of the research. The following is a detailed discussion of these limitations:

(1) Limited Coverage of Composers and Works: Due to the scope of this study, it focuses only on two representative composers, Han HyungSeok and Xian Xinghai, without including other important composers from the same period, such as Jeong Yul-Seong from Korea, or Nie Er and He Lüting from China. Expanding the research to include other anti-Japanese composers from the same period in Korea and China would enrich the understanding of the "style of Korean and Chinese anti-Japanese music." Future research should construct a more comprehensive matrix of composers, conducting a comparative study that includes regional (e.g., music of the Northeast Anti-Japanese United Army), genre (e.g., mass songs vs. art songs), and creative groups (e.g., exile musicians vs. local musicians in resistance zones).

(2) Limitations of Anti-Japanese Music Historical Sources: Han HyungSeok's primary sources are scarce. Many of his works created during his exile in China (e.g., *New Revolutionary Army Song*) have lost their original sheet music, and the existing versions are often reconstructed based on memories or performance records, which may lead to distortions in details such as melody and harmony. For example, the modulation analysis of *Yalu River March* relies on a score with multiple inconsistencies in notation, which may affect the accuracy of tonal judgments. Secondary literature (e.g., Liang Maochun’s research on Han HyungSeok) may contain subjective interpretations by the researchers. For example, whether the use of traditional Korean rhythms in Han’s works reflects his own ethnic awareness or was influenced by Chinese anti-Japanese cultural policies still requires confirmation through primary archives. It is essential to collaborate with Korean and Chinese academic institutions on digitization projects to systematically organize scattered sheet music and documents, and to conduct oral history interviews to capture the memories of Han’s descendants or contemporary witnesses.

(3) Lack of Research on Social Function and Reception History: The study focuses on the technical analysis of music texts (e.g., form, harmony) but does not delve into the actual impact and reception of the works. For instance, Han HyungSeok’s songs spread through underground independence movement groups and exile communities, with audiences primarily consisting of intellectuals and

participants in the independence movement; Xian Xinghai's works, however, were disseminated through gatherings in resistance zones and mass singing campaigns, reaching a broader audience of peasants and soldiers. Future research should analyze the recontextualization of musical symbols within different groups; explore local archive performance records, audience feedback, and policy documents to construct a comprehensive "creation-dissemination-reception" chain.

(4) Limitations of Research Methods: This study primarily relies on music analysis, which, while allowing for a detailed examination of the technical characteristics of the works, lacks an interdisciplinary perspective. For example, research methods from fields such as history, sociology, and engineering could provide a broader viewpoint, helping to better understand the actual functions and impact of anti-Japanese songs within their socio-cultural context. Incorporating methods from these disciplines would enable a more comprehensive assessment of the creation background, dissemination pathways, and reception among different social groups.

The works of Han HyungSeok and Xian Xinghai demonstrate that anti-Japanese music is not just a historical relic but a dynamic cultural memory carrier. Currently, the Korean *Gwangbok Army Songs* and China's *Yellow River Cantata* are both listed as national intangible cultural heritage, yet their preservation largely depends on stage representations, lacking in-depth explanations of their creative context. This study calls for the activation of their contemporary value through digitization, educational programs, and community involvement in the preservation process.

CONCLUSION

This study, through a systematic comparison of the anti-Japanese songs by Han HyungSeok and Xian Xinghai, reveals the commonalities and differences in music composition during the anti-Japanese period in Korea and China, as well as the underlying cultural logic and historical value. Both composers based their works on national music, skillfully integrating Western compositional techniques, but their approaches differed significantly. Han HyungSeok emphasized the use of traditional Korean pentatonic scales and simple structures, enhancing the singability of the music and reinforcing national identity. In contrast, Xian Xinghai drew from the diverse musical elements of China's multiple ethnic groups and combined them with symphonic techniques to construct an epic musical narrative. This difference reflects the distinct artistic strategies adopted by Korea and China in response to national crises under colonial oppression.

Anti-Japanese songs were not only artistic creations but also vehicles for political mobilization and cultural resistance. Han HyungSeok's works, through their accessibility, served the practical needs of the independence movement, while Xian Xinghai's large choral works invoked collective resistance through grand sonic landscapes. The compositions of both composers demonstrate the irreplaceable role of music in uniting the people and reconstructing cultural confidence at times of national peril.

The comparative study of Korean and Chinese anti-Japanese songs not only provides a model for the musical analysis of contemporary cultural heritage but also fills a gap in East Asian music history research. The works of Han HyungSeok and Xian Xinghai represent a resonance of art and national spirit under the shadow of war. Their musical legacy is not only a reverberation of history but also a mirror for times of peace—reminding us to cherish cultural diversity and remain vigilant against hegemony and historical amnesia.

ACKNOWLEDGEMENTS

The authors express their deep appreciation to Kyonggi University in South Korea for the invaluable support throughout this project. This study serves as important research support for Hongfei FANG's application for his doctoral degree of Kyonggi University. All authors made contributions to this study. There are no conflicts of interest in this study.

REFERENCES

Cathcart, A. (2010). Japanese Devils and American Wolves: Chinese Communist Songs from the War of Liberation and the Korean War. *Popular Music and Society*, *33*(2), 203–218. https://doi.org/10.1080/03007760903143028

Chey, H., & Jeon, J. (2024). Animosity Toward the Japanese Rising Sun Flag in South Korea: A New Development of Anti-Japanism. *Pacific Focus*, *39*(3), 558–587. https://doi.org/10.1111/pafo.12263

Chow, R. (1992). Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-Writing in the 1990s. *Diaspora*, *2*(2), 151–170. https://doi.org/10.3138/diaspora.2.2.151

Coble, P. M. (2007). China's "New Remembering" of the Anti-Japanese War of Resistance, 1937–1945. *The China Quarterly*, *190*, 394–410. https://doi.org/10.1017/S0305741007001257

Haggard, S., Kang, D., & Moon, C.-I. (1997). Japanese colonialism and Korean development: A critique. *World Development*, *25*(6), 867–881. https://doi.org/10.1016/S0305-750X(97)00012-0

Halliday, J. (1984). Anti-Communism and the Korean War. 1950-1953. *Socialist Register*, *21*. https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5509

Heward, L. G. (2023). Scripting a Multicultural Future: The Chinese and Korean Songs of the Northeast Anti-Japanese United Army. *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, *23*(1), 73–93. https://doi.org/10.1215/15982661-10336302

Ho, W.-C. (2006). Social change and nationalism in China's popular songs. *Social History*, *31*(4), 435–453. https://doi.org/10.1080/03071020600944876

Howard, J. H. (2015). "Music for a National Defense": Making Martial Music during the Anti-Japanese War. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review*, *4*(1), 238–284.

Li, L. (2015). Rural mobilization in the Chinese Communist Revolution: From the Anti-Japanese War to the Chinese Civil War. *Journal of Modern Chinese History*, *9*(1), 95–116. https://doi.org/10.1080/17535654.2015.1032391

Lim, T. C. (1999). The Origins of Societal Power in South Korea: Understanding the Physical and Human Legacies of Japanese Colonialism. *Modern Asian Studies*, *33*(3), 603–633. https://doi.org/10.1017/S0026749X99003388

Lincoln, T. (2021). The Rural and Urban at War: Invasion and Reconstruction in China during the Anti-Japanese War of Resistance. *Journal of Urban History*, *47*(3), 549–567. https://doi.org/10.1177/0096144211428684

Lynch, R. N. (1921). The Development of the Anti-Japanese Movement. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, *93*(1), 47–50. https://doi.org/10.1177/000271622109300111

Shu, D. (2024). Vocal Mobilization of Anti-Japanese Aggression Music by the New Fourth Army in the Yanfu Region. *Open Journal of Social Sciences*, *12*(10), Article 10. https://doi.org/10.4236/jss.2024.1210021

Yang, H.-L. H. (2019). Hearing the Second Sino-Japanese War: Musical Nationalism and Internationalism in Xian Xinghai's Yellow River Cantata. *Journal of Musicological Research*, *38*(1), 16–31. https://doi.org/10.1080/01411896.2018.1560192

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

20. yüzyılın ilk yarısında Doğu Asya, iki dünya savaşının çalkantılı girdabına sürüklendi. Kore ve Çin, Japon işgalinin ağır baskısını yaşadı ve toplumsal yapılarında büyük dönüşümler meydana geldi. Bu zorlu dönemde, anti-Japon şarkıları, ulusal ruhu pekiştiren ve direniş iradesini harekete geçiren güçlü araçlar haline geldi. Han HyungSeok ve Xian Xinghai, ülkelerinin anti-Japon müziğini temsil eden önde gelen besteciler olarak, eserlerinde derin ulusal duygular ve çağdaş değerler barındırmaktadır. Onların eserlerini karşılaştırmalı olarak incelemek, Kore ve Çin'in anti-

Japon şarkılarındaki benzerlikleri, farklılıkları ve bunların arkasındaki kültürel mantığı daha iyi anlamamıza olanak tanır.

Bu çalışma, müzik analiz yöntemiyle Han HyungSeok ve Xian Xinghai'nin eserlerinden altı temsil niteliğindeki besteyi titizlikle seçmiştir. Araştırma materyalleri, Seul Müzik Yayınevi ve Halk Müziği Yayınevi gibi yetkili kurumların yayımladığı nota koleksiyonlarından alınmıştır. Çalışma, eserlerin form yapısı, armoni ve modal tonalite gibi teknik yönlerine odaklanmakta ve Kore-Çin anti-Japon şarkılarının karşılaştırmalı analizine dayanan teorik bir çerçeve oluşturmaktadır.

Han HyungSeok, 1910 yılında Kore'nin Busan kentinde doğmuş, çocuk yaşta Çin'e göç etmiş ve burada çeşitli anti-Japon sanat hareketlerine katılmıştır. Birçok anti-Japon şarkı ve opera bestelemiş, bu eserleriyle direniş mücadelesine güçlü bir manevi katkı sağlamıştır. Besteleri genellikle Kore halk müziğinin geleneksel unsurlarına dayanmakta olup, sade ve kolay ezberlenebilir melodilere sahiptir. Örneğin, *Küçük Kuşun Şarkısı* adlı dört sesli karma koro eseri, sürekli eşlik (ostinato) formunda yazılmış olup, F majör tonalitesini merkez alır. Blok armoni (homofonik yapı) ve sesler arası taklit teknikleri kullanılarak eserin müzikal çeşitliliği artırılmıştır. Benzer şekilde, *Yalu Nehri Marşı* da dört sesli karma koro için bestelenmiştir. Eser, dört bölümlü bir tekrarlayan form yapısına sahiptir ve tonalite e minörden f minöre geçiş yapar. Armonik yapıda sıkça yedili akorlar ve ardışık yedili akor dizileri kullanılarak eserin müzikal ifadesi güçlendirilmiştir. *Memleketin Ayı adlı* eser, soprano solo için bestelenmiş olup, Kore'nin geleneksel pentatonik (beş sesli) dizisine dayanır. Paralel iki bölümlü formda yazılmış olan şarkıda, senkoplu ritimler ve üçlü nota grupları (tripletler) eserin tamamında hâkimdir, bu da esere güçlü bir ulusal duygu kazandırır.

Xian Xinghai, 1905 yılında Çin'in Makao kentinde doğmuş, Fransa'da eğitim görerek Batı müziği bestecilik tekniklerini sistematik bir şekilde öğrenmiştir. Yurda döndükten sonra anti-Japon müzik hareketine katılmış, direniş şarkılarıyla halkı örgütleyen bir müzik hareketi başlatmış ve birçok klasik eser bestelemiştir. *Şubat Geldiğinde* adlı eser, Şaanxi bölgesi halk şarkısı tarzında yazılmış bir sanat şarkısıdır. Melodi ve armoni, geleneksel Çin pentatonik dizisi ile Batı majör ton sistemi arasında ustaca bir sentez oluşturur. Eser, Çin halk müziğinin karakteristik süslemeleriyle zenginleştirilmiş ve yenilikçi akor bağlantılarıyla armonik yapıda özgünlük sağlanmıştır. *Sarı Nehir Ağıdı* dört ana bölümden oluşur ve paralel dört bölümlü bir form yapısına sahiptir. Tonalitesi ve modülasyonları oldukça çeşitlidir. Yarı-tonlu armoni tekniklerinin cesurca kullanımı, eserin derin keder ve öfke duygusunu yoğun bir şekilde yansıtmasını sağlar. *Taihang Dağları'nda* adlı eser, iki sesli karma koro için yazılmıştır ve sürekli eşlik (ostinato) formuna sahiptir. Tüm eser e

minör tonalitesinde ilerler. Melodik yapı geleneksel Çin halk müziği dizilerine dayanırken, piyano partisi ulusal armonik öğelerle zenginleştirilmiştir. Güçlü fonksiyonel akorlar ve belirgin dominant notalar özellikle kaçınılmış, ayrıca çözülmemiş disonans (uyumsuz) akorlar kullanılarak eserin armonik özgünlüğü artırılmıştır.

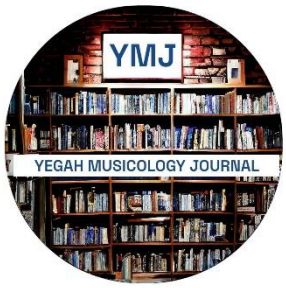
İki bestecinin eserlerini karşılaştırdığımızda, hem ortak noktalar hem de belirgin farklılıklar görülmektedir. Ortak yönleri, ulusal müzik unsurlarını vurgulamaları ve armoni ile tonalite açısından yerel müzikal özellikleri benimsemeleridir. Eserleri, güçlü bir ulusal kimlik ve bölgesel renk taşımaktadır. Ancak farklılıklar da oldukça belirgindir. Han HyungSeok'un eserleri, Kore geleneksel pentatonik dizisini ve ritmik yapısını ön plana çıkarır. Melodi ve ritmik yapı basit ve tekrar eden formlara sahiptir, bu da eserlerin kolayca ezberlenip söylenmesini sağlar. Öte yandan, Xian Xinghai'nin eserleri Çin'in farklı bölgelerinin halk şarkılarını ve pentatonik dizilerini sentezler. Melodik açıdan daha zengin ve ritmik olarak daha karmaşıktır. Genellikle büyük ölçekli koro ve çok bölümlü yapılar tercih edilir. Ayrıca, *Sarı Nehir Ağıdı (Huang He Yuan)* gibi eserlerinde Batı modern müzik tekniklerinden, özellikle yarım tonlu armonilerden faydalanmıştır.

Ulusal kimlik ile modernitenin bileşimi açısından değerlendirildiğinde, Han HyungSeok, Kore'nin geleneksel beşli (pentatonik) dizisini ve sade yapıları kullanarak bağımsızlık hareketinin hızlı yayılma gereksinimini karşılamıştır. Buna karşılık, Xian Xinghai, Çin'in "halk seferberliği" ortamıyla uyumlu olarak yarı-tonlu armonileriyle Batı modern müziğini farklı düzeylerde benimsediğini göstermiştir. Müzik propagandası bağlamında ise, Han'ın eserlerinin halk diline yakın basitliği yeraltı direnişi ve sürgün topluluklarının dinleme alışkanlıklarına uygun düşerken, Xian'ın görkemli koro düzenlemeleri kurtarılan bölgelerde ve kitlesel toplantılarda kolektif duygudaşlığı en üst düzeye taşımıştır.

Bu çalışma, Kore ve Çin'in anti-Japon direniş müziklerini sistematik olarak karşılaştıran ilk araştırmalardan biridir. Tek bir ülkeye odaklanma sınırlarını aşarak, Doğu Asya'nın anti-emperyalist müziğinde "ortak köken, farklı akışlar" şeklindeki kültürel dinamikleri açığa çıkarmaktadır. Bu da bölgesel müzik tarihi çalışmalarına yeni bir paradigma sunmaktadır. Bu çalışma, besteci ve eser seçiminin kapsayıcılık açısından sınırlı olması ve mevcut anti-Japon müzik materyallerinin detaylarında bozulmalar bulunması gibi kısıtlamalara sahiptir. Gelecek çalışmalar, daha kapsamlı bir besteci matrisi oluşturarak araştırma kapsamını genişletebilir. Tarihsel belgelerin derlenmesi ve dijitalleştirilmesi güçlendirilmeli, eserlerin yayılma ve kabul süreçleri üzerine daha derinlemesine araştırmalar yapılmalıdır.

Sonuç olarak, Han HyungSeok ve Xian Xinghai, farklı sanatsal stratejilerle ulusal krizlere yanıt vermiş ve müziğin halkı birleştirme ve kültürel özgüveni yeniden inşa etme gücünü ortaya koymuştur. Onların müzikal mirası yalnızca tarihsel bir belge niteliği taşımakla kalmaz, aynı zamanda barış dönemlerinde kültürel çeşitliliğin korunmasının önemini hatırlatan değerli bir hazine olarak görülmelidir.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 25.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 05.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1683595
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

HAMMÂMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'NİN SULTÂNÎYEGÂH ESERLERİNDE NİHÂVEND-İ KEBÎR KULLANIMININ TAHLİLİ

TUNCEL, Emrah[1]

ÖZ

Klasik Türk Müziği'ni oluşturan temel unsurların başında makamlar ve söz konusu makamların en önemli bileşenleri olan perdeler gelmektedir. Bu iki önemli husus bir arada doğru ve olması gerektiği gibi kullanılmadığı takdirde, icrası yapılmaya çalışılan eserlerde aksaklıklar oluşmaya başlamaktadır. İcra ile son bulan bu sürecin estetik şekilde ilerlemesi birtakım kurallara bağlıdır. Bu kurallar, tarihsel süreç içinde yazılmış teori kitapları ve meşk ile aktarılan eğitim sistemi ile varlığını sürdürmektedir. Belirli bir makam, Klasik Türk Müziği'nde tek başına, müstakil olarak değerlendirilmesi mümkün olan bir husus değildir. Anlaşılması çok "basit" (AEU sistemindeki basit makamlar kastedilmektedir) olarak görülen bir makam bile, birçok bileşene ve bunları oluşturan perdelerin bilgisine sahip olunması suretiyle algılanabilir. Bu bilgilere ulaşılacak yol ise icracının repertuarında çok sayıda eserin olmasından geçer. Bu çalışmada, Klasik Türk Müziği'nde önemli bir yere sahip olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin kendi terkibi olan Sultânîyegâh makamında bestelediği klasik takımının içinde yer alan ve çalışma kapsamında belirlenen

[1] Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, emrah.tuncel@hbv.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-1984-3054

eserlerdeki Nihâvend-i Kebîr makamıyla olan ilişki, Sultânîyegâh makamının bir bileşeni olması bağlamında tahlilleri yapılarak yorumlanmıştır. Çalışmada, Dede Efendi'nin makamları eserlerine uygulamasında, besteciliğindeki sadelik ve minimalist tavrın aksine; bir o kadar karmaşık ve bilgi gerektiren aynı zamanda kendinden önceki dönemlerde var olan müziği çok iyi analiz etmiş olmaya dayalı bir yaklaşım sergilediği anlaşılmıştır. Yapılan tahliller sonucunda, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği eserlerinde, Nihâvend-i Kebîr makamını bir bileşen olarak ustalıkla kullandığı, açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Nihâvend-i Kebir makamının tamamıyla değil belirli bir kısmı ile, Sultânîyegâh makamının ayrılmaz bir parçası olarak önemli bir bileşeni ve söz konusu makamın varlık nedeni niteliğinde olduğu kanaatine varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Sultânîyegâh, Nihâvend-i kebîr, klasik Türk müziği, makam.

ANALYSIS OF THE USE OF NİHÂVEND-İ KEBÎR IN HAMMÂMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'S SULTÂNÎYEGÂH WORKS

ABSTRACT

The main elements that make up Classical Turkish Music are the maqams and their pitches, which are the most important components of these maqams. If these two important facets are not used together correctly and as they should be, problems begin to occur in the works that are tried to be performed. The qualified progress of this process, which ends with performance, depends on several rules. These rules continue to exist through theory books written in the historical process and the education system transmitted through meşk. A particular maqam is not an issue that can be evaluated independently in Classical Turkish Music. Even a maqam that is considered very "simple" to understand (referring to the simple maqams in the AEU system) can be learned by knowing of its many components and the pitches that make them up. The way to reach this information is to have a large number of works in the performer's repertoire. In this study, the relationship between the Nihavend-i Kebîr maqam in the works determined within the scope of the study and the Sultânîyegâh maqam, composed by Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi himself, who has an important place in Classical Turkish Music, was interpreted through analysis in the context of being a component of the Sultânîyegâh maqam. In the study, it was understood that Dede Efendi's application of maqams to his works, contrary to the simplicity and minimalist attitude of his compositions, was complex and demanded knowledge, and was also based on having analyzed

the music of his predecessors very well. As a result of the analysis, it became clear that Dede Efendi skillfully used the Nihâvend-i Kebîr maqam as a component in his works composed in the Sultânîyegâh maqam. It was concluded that not the entire the Nihâvend-i Kebir maqam, but a specific segment of it, is an important component of the Sultânîyegâh maqam as an inseparable part and the raison d'être of the said maqam.

Keywords: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Sultânîyegâh, Nihâvend-i Kebîr, classical Turkish music, maqam.

GİRİŞ

Klasik Türk Müziği'nde makam kavramı, tarihsel süreç içinde farklı birçok nazariyatçı, icracı, konuya meraklı araştırmacı tarafından yazılmış; çeşitli teoriler ortaya konularak irdelenmiş ve irdelenmeye de devam edilecektir. Bu araştırmalar, makam teorisi alanına önemli katkılar sunmanın yanında fikir ayrılıklarını da beraberinde getirerek, alana temelde bir zenginlik ve farklı bakış açıları kazandırması yönüyle önemlidir.

Edvar geleneği ile yazılmış eserler, Cumhuriyet sonrası yazılan geleneksel nazariyat aktarım yönteminden ayrışan fikirler ve metotlar, günümüzde halen yazılmaya devam eden teori kitapları, bu zenginliğe katkı sağlamakla birlikte, Klasik Türk Müziği'ni oluşturan en önemli unsur olan "makam" kavramını yapılan araştırmalar bağlamında diri tutmaktadır. Bu çalışmaların millî müziğimizin gelişimi ve dünya müzik bilimindeki yeri bakımından önemli ve değerli olmalarıyla birlikte, desteklenmeleri de zaruridir.

Söz konusu araştırmalar yapılırken, Türk müziğini ve teorisini bağlamından koparmadan, tarihsel köklerine sahip çıkarak, geçmişle kurulacak köprüleri bilimin ışığında sağlam temellere oturtmak suretiyle, müzik kültürümüzü oluşturan unsurları görmezden gelmeden, araştırma süreçlerini bir bütünlük çerçevesinde değerlendirebilmek hayati ve mecburidir. Bugünün penceresinden bakarak dünün fikirlerini anlamaya çalışmanın sağlıklı ve objektif sonuçlar vermeyeceği tartışılmaz bir gerçektir. Böyle bir çaba, bilimin temel kurallarına da aykırı olmakla birlikte, araştırmacıya rasyonel bir bakış açısı da sunmayacaktır.

Makamları anlama, icra edebilme, makamları oluşturan temel yapı taşları perdeleri doğru kullanma, seyir özelliklerini aktarabilme, eserler bağlamında doğru bir tahlil kabiliyeti geliştirebilme konuları, ayrı ayrı başlıklar gibi görünse de hepsinin ortak noktası, icra ve icra pratiklerini doğru anlama üzerine kurulmuş bir sistemin içinde öğrenilen alışkanlıklar bütünüdür.

Geleneğimizde bunun adı "meşk" olarak adlandırılmıştır. Meşk, dünya üzerinde diğer müziklerin ve kültürlerinin aktarımında da başvurulan yöntemlerin başında gelen, kendi içinde çok verimli çalışan bir eğitim ve öğretim sistemidir.

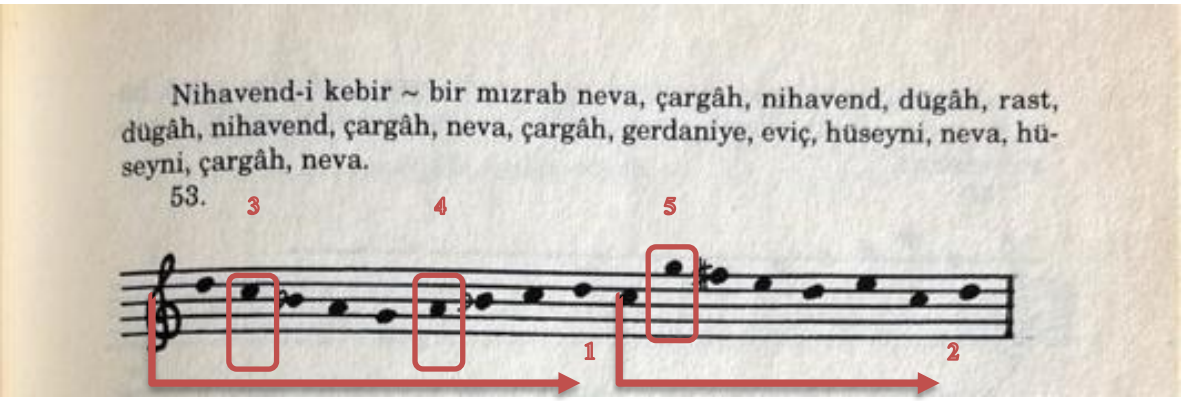
Çalışmada konuya bu bağlamda yaklaşılmış ve bahsi geçen makamlar ve eserler, öncelikli olarak icra ve icra pratiklerinin sonucunda oluşan fikirler doğrultusunda değerlendirilmek suretiyle incelenmiştir. İncelemelere geçilmeden önce Sultânîyegâh[2] ve Nihavend-i Kebîr makamlarına dair görüşlerin ele alınmasının sağlıklı bir sonuç ortaya koyabilmek adına önemli olduğu düşünülmektedir.

Kadızâde Tirevî'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

"Nihâvend-i Kebîr oldur ki tîz dügâh hânesinden agâze idûp hüseynî hânesinden inup aşağa hicâz karâr idersin" (Uygun, 1990:44). Tirevî makam seyrini de şu şekilde vermiştir: "Hicaz hüseynî nîm acem gerdâniye ve yine acem hüseynî ve nevâ çargâh nîm kürdî ile rast badehu nevâda karâr ide" (Uygun, 1990:50).

Tanburî Küçük Artin'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

Tanburî Küçük Artin Nihâvend-i kebîr makamını "bir mızrab neva, çargâh, nihavend, dügâh, rast, dügâh, nihavend, çargâh, gerdaniye, eviç, hüseyni, neva, hüseyni, çargâh, neva" (Popescu-Judetz, 2002:41) şeklinde açıklamaktadır.



Görsel 1. Tanburi Küçük Artin'de Nihâvend-i Kebîr Makamı (Popescu-Judetz, 2002:41).

Artin'in tarfindeki görsel 1'de 2 numaralı kısımda yer alan, 5 numaralı bölümde görülen eviç perdesi, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh takımının zencîr murabbâ bestesinin girişinde görülen seyir anlayışı ile örtüşmektedir. Bestenin hemen girişinde eviç perdesini tercih etmesinin nedeni olarak,

[2] Sultânîyegah makamı Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin terkibidir (Özkan, 2009:522).

makamın içinde bu perdenin var olduğunun kanıtı olarak Artin'in tarifi verilebilir. Görsel 1'de 3 ve 4 rakamlarıyla işaretlenmiş, Artin'in nihâvend olarak adlandırdığı perde, AEU sisteminde kürdi olarak geçen perdedir. Tura'ya göre nihâvend perdesi şeklindeki adlandırmaya, Abdülbâki Nâsır Dede'de de rastlanmaktadır (Tura, 2006:39).

Nota 1. Sultânîyegâh Zencîr Beste 1 (Nota kaynağı, Dar'ül Elhân Külliyâtı, 115.Fasikül).

"Müzik, hep teorisyenlerin kurgularına bigâne kalarak hayatiyetini devam ettire gelmiştir. Teorik anlamda kurguların âkıbeti ise, istisnasız, soyut ve tabiri cizse "havada" kalmak, dolayısıyla da zamanla müzik düşüncesi tarihinde hak ettikleri yeri almak olmuştur" (Behar, 2017:121). Sultânîyegâh zencîr bestenin söz konusu kısmında kullanılan eviç perdesi, kullanıldığı yer itibarıyla eserin giriş bölümünde yer alması bakımından, Tanburî Küçük Artin ve Hâşim Bey'in tarifleri dışında makamın yapılmış diğer tariflerinde yer almamakla birlikte, anlamlandırılamayan bir seyir hareketi olarak görünüyor olsa da müzik, teorisyenlerin kurgularına sıkıştırılamayacak ya da sınırlandırılamayacak kadar güçlü bir dil olmaya devam edecek ve değişip dönüşecektir. Dolaysıyla konunun herhangi bir teori kitabında yer alıp almaması durumu, bestecinin kıymeti ve değerinden bir şey kaybettirmeyecektir. Bu duruma örnek olarak verilebilecek bir diğer görüş ise yine Behar'ın "her halükârda bir makamsal müzik teorisi inşa etmeye soyunan fakat aynı zamanda inşa ettiği makam tanımı ve tasniflerine fiiliyatta bir miktar istisnanın varlığını açıkça kabullenip bunu neredeyse olağan karşılayan ilk edvâr sahibi Kantemiroğlu olsa gerekir" ifadeleridir. Bu bağlamda makamlar keskin teori kurallarıyla tabiri caizse yasalarla yönetilen bir kuramlar bütünü değillerdir. Orada var olan, icrayı önceleyen, icracıların icra sırasında tasarruflarıyla belirlenmiş kurallar bütünüdür ve bunlar bazen yazılamayacak kadar hassas, belki de musikînin bir kurala bağlanmaması gereken zenginlikleridir.

Hâşim Bey'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

"İptidâ hicâz, nevâ, hüseynî, acem, gerdâniye, muhayyer sühbüle basarak ba'de dönüp bu üslup üzere nevâ'ya kadar inip tekrar neva'dan ev'ç, şûrî yine nevâ, çargâh, kürdî, dügâh açarak rast karar eder" (Tırışkan, 2000:23).

Ekrem Karadeniz'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

Nihâvend-i Kebîr makamını Karadeniz şu şekilde tarif eder:

> "Çoğunlukla Nevâ ve Hisârek perdelerinden terennüme başlanıp Acem, Hisârek, Nevâ ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Çıkış ıskalasındaki perdelerle Nim Sünbüle perdesine kadar çıkılır. Muhayyer perdesi üzerinde kısa bir duruştan sonra neva perdesine kadar inilir. Bundan sonra iniş ıskalasındaki perdeler kullanılmak suretiyle, yani aynen Nihavend makamı gibi seyrederek, Rast perdesinde Nihavend gibi karar verilir" (Karadeniz, 2013:89).

Hüseyin Sadettin Arel'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

"Nevâ perdesindeki Buselik[3] dizisine rast perdesindeki Buselik dizisinin eklenmesinden hasıl olmuştur inici-çıkıcıdır" (Akdoğu, 1993:185).

İrden'de Nihavâvend-i Kebîr Makamı

"Rast perdesi üzerinde Nihâvend asıl makamıyla nevâ perdesi üzerine aktarılmış Nihâvend asıl makamının birleşiminden oluşur" (İrden, 2021:75).

Ekrem Karadeniz'de Sultânîyegâh Makamı

Karadeniz makamı şu şekilde tarif eder:

> "Çoğunlukla nevâ Perdesinden terenüme başlayıp Muhayyer perdesine kadar çıkıp aynı şekilde Nevâ perdesine iner ve burada kısa bir duruştan sonra Nim Hicaz ne Nim Kürdi perdeleriyle Dügâh perdesine kadar inerek burada biraz kalır. Sonra Nevâ, Çargâh, Nim Kürdi perdeleriyle karara iner ve karar sırasında Pest Nim Hicaz perdesini de kullanır" (Karadeniz, 2013:77).

Rauf Yekta'da Sultânîyegâh Makamı

Rauf Yekta Bey, makamı, nota.2[4]'deki gibi Sultânîyegâh makamına örnek bir seyirle açıklamıştır.

[3] Arel tarifini Buselik makamı üzerinden vermiş olsa da açıklamanın yer aldığı sayfada verdiği 43 numaralı dipnotta, makamın hem nevâ hem de rast perdesi üzerinde yer Nihâvend makamından oluştuğunu belirtmiştir.

[4] Rauf Yekta Bey, nota'da geçen Ambitus kelimesini "pestten tize kadar bir makamın kuruluşu içerisine giren seslerin tamamını ifade ediyoruz" şeklinde açıklamaktadır (Yekta, 1986:67).

Nota 2. Rauf Yekta Bey'in "Türk Musikisi" adlı ansiklopedi maddesi'nden alınan Sultânîyegâh makamı (Yekta, 1986:81).

Hüseyin Sadettin Arel'de Sultânîyegâh Makamı

Arel, Sultânîyegâh makamını Buselik makamının yegâh perdesindeki şeddi olarak açıklar (Akdoğu, 1993:288).

İrden'de Sultânîyegâh Makamı

Sühan İrden Sultânîyegâh makamını şu şekilde tarif eder: "Nihavend-i Kebîr yapmaya başlayıp, yegâh perdesinde Şed Sultânîyegâh karar verir" (İrden, 2021:76). İrden'in bu tarifi, çalışmanın şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir ve bu durum çalışmanın farklı bölümlerinde ayrıca irdelenmiştir. Sultânîyegâh ile Nihavend-i Kebir makamları arasındaki ilişkiyi ele alan ilk nazariyatçı olması yönüyle İrden'in makam tarifi önemli bir yere sahiptir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'ye ait Sultânîyegâh makamında eserlerin içindeki Nihavend-i Kebîr makamı kullanımlarını yapılacak tahlillerle ortaya koyarak, bu makamın, Sultânîyegâh makamının seyrinde önemli bir bileşen olduğuna dikkat çekmektir.

Problem Durumu

Sultânîyegâh makamını oluşturan bir unsur olarak Nihavend-i Kebîr makamının, Dede Efendi'nin eserlerinin hangi bölümlerinde ve makam seyri bağlamında teknik olarak hangi aşamada devreye girdiği sorgulanmaktadır. Dede Efendi'ye ait, çalışmaya konu olan Sultânîyegâh eserlerin tamamında bu anlayışı görmenin mümkün olup olmadığına dair sorulara yanıtlar aranmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamındaki klasik takımına dahil eserler ile sınırlandırılmıştır. İkinci beste ile birinci bestenin makamsal yapısı, çalışmanın sonuçlarına etkisi bakımında bir farklılık oluşturmayacağından dolayı, birinci beste tahlillerin yapıldığı bölüme dahil edilmemiştir.

Tahlili yapılacak eserler şu şekildedir:

- Murabbâ beste, *Cân-ü dilimiz lûtf-i keremkâr ile ma'mûr.*
- Ağır semâî, *Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın.*
- Yürük semâî, *Şâd eyledi cân-ü dilimi rûh-i revânım.*

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Çalışma nitel araştırma çerçevesinde, betimsel model kullanılarak hazırlanmıştır. Dede Efendi'ye ait Sultânîyegâh makamında eserler makamsal yönleriyle incelenip tahlili yapılarak söz konusu eserlerde Nihavend-i Kebir makamına dair izler aranmak suretiyle bir yöntem izlenmiştir. Çalışma kapsamında makam isimleri büyük harfle başlanarak yazılmış, perde isimleri ise küçük harflerle yazılmıştır. Çalışmada geçen Dede Efendi kısaltması ile kastedilen Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'dir.

Veri Toplama Teknikleri

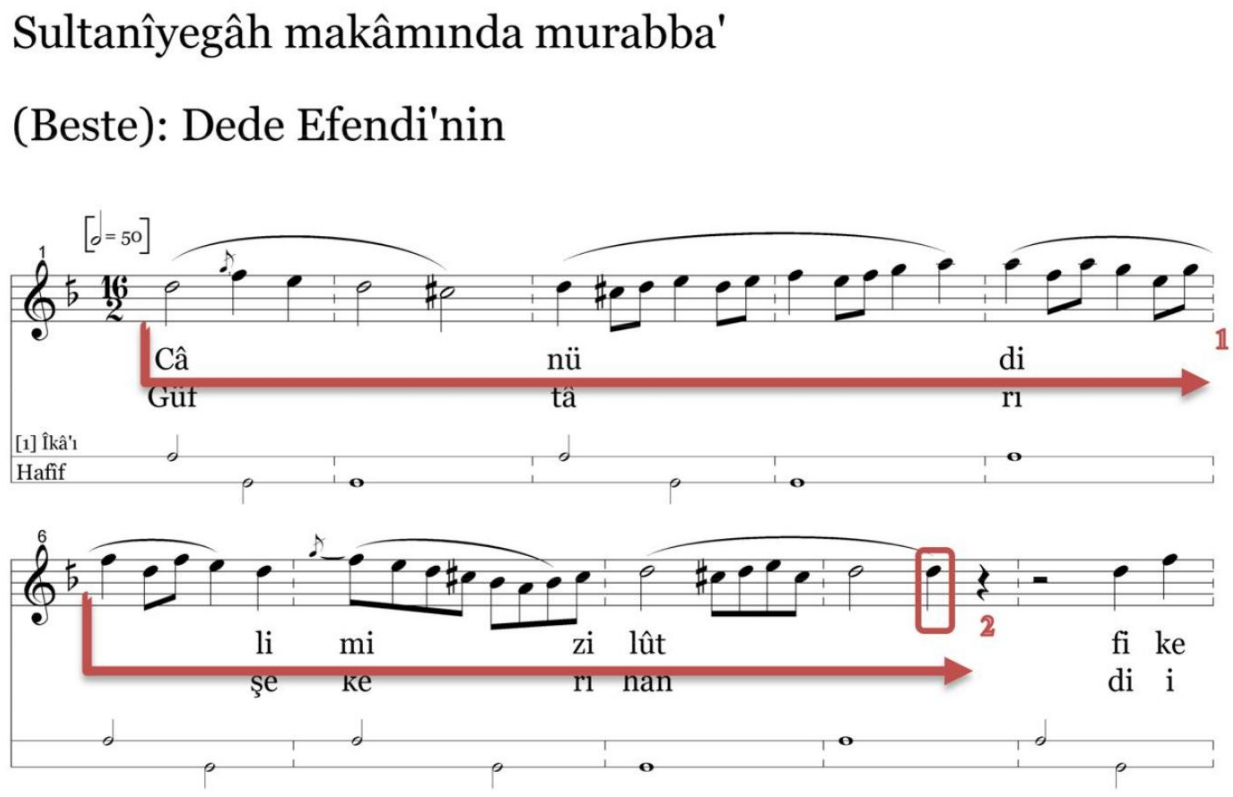
Araştırmada literatür taraması yapılmıştır. Doküman incelemesi ve arşiv taraması teknikleri kullanılarak veriler toplanmıştır. Notalar Dârü'l-elhân Külliyâtı'ndan alınmıştır. Sesli kaynaklar dijital mecralardan kullanılmıştır.

BULGULAR

Hafîf Murabbâ Beste'nin Tahlili

Eser tahlillerinin ilki, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği hafif usulünde ve takımın ikinci bestesi olan, *Cân-ü dilimiz lûtf-i keremkâr ile ma'mûr* güfteli eseridir. Dede Efendi'nin takımında ikinci beste olarak sıralamada yer alan bu eserin, çalışmanın konusu olan Sultânîyegâh makamında Nihâvend-i Kebîr makamı kullanımını, nazari bakımdan açıklayıcı ve öğretici bir nitelikte olduğunu ayrıca belirtmek gerekir.

Bir diğer önemli durum ise bestecinin Nihâvend-i Kebîr makamında ve yürük semâî formunda, *Rencîde olma sakın nigâh eylediğimden ey rûhleri mâhım* güftesi ile başlayan eserinin, çalışmanın en önemli dayanağı olma özelliğini taşımasıdır. Bu eser ile olan karşılaştırmalara makalenin diğer bölümlerinde de sıklıkla değinilecektir.



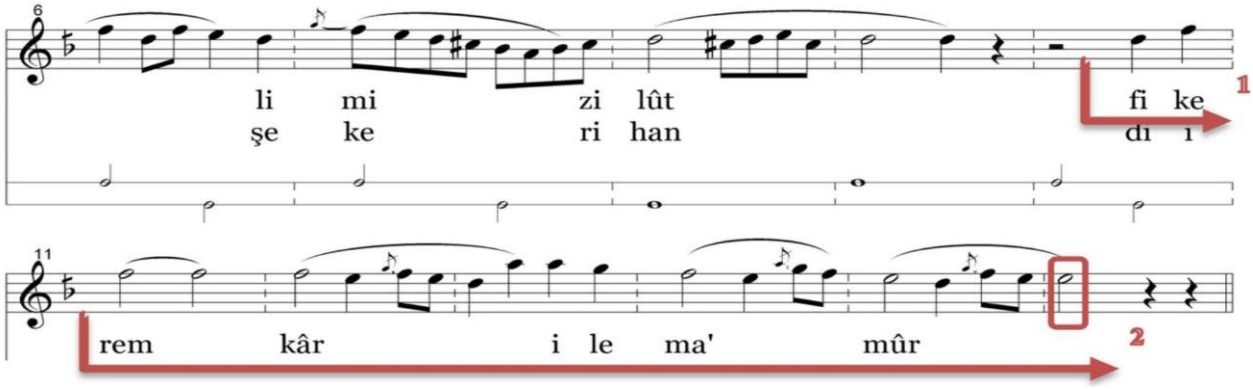
Nota 3. Sultânîyegâh Hafif Beste 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 116.Fasikül).

Murabba bestenin giriş bölümünde, nevâ, acem, hüseynî, nim hicâz perdesi ile tekrar nevâ perdeleri çevresinde oluşan seyir, nevâ perdesi üzerinde bir Nihâvend makamıdır. 1 ve 2 şeklinde numaralandırılmış kısımda, işaretlenmiş nevâ perdesi ile biten cümleye kadar olan bölüm, Nihâvend makamı seyri özelliklerini göstermekte olup, bu seyrin nevâ perdesi üzerinde oluştuğu

görülmektedir. Bu durumun Nihâvend-i Kebîr makamının seyir özellikleriyle benzeştiği ve Dede Efendi'ye ait yürük semai formunda yazılmış eser ile de seyir bakımından büyük bir uyum sağladığı görülmektedir.

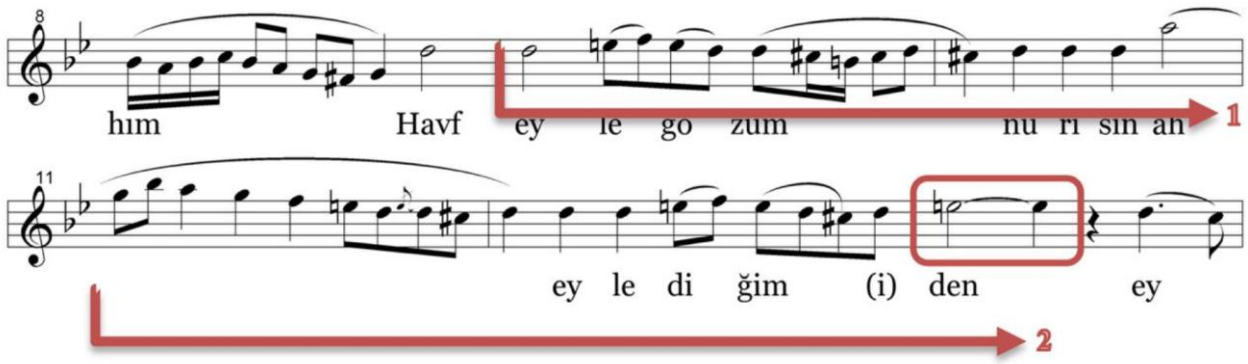
Nota 4. Nihâvendi-i Kebir Yürük Semai 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 107.Fasikül).

Nota 4'te Dede Efendi'nin Nihâvend-i Kebîr makamında bestelediği yürük semâî formunda eserin giriş bölümü yer almaktadır. Burada işaretli kısımlara bakıldığında murabbâ bestenin girişinde görülmekte olan seyir özelliklerini görmek mümkün olacaktır. 1 ve 2 numaralı kısmın sonunda, işaretlenmiş nevâ perdesine kadar olan bölümde, nota 3'te görülen Nihâvend makamına ait seyir özelliklerine rastlanmaktadır.



Nota 5. Sultânîyegâh Hafif Beste 2 (Nota kaynağı, Dar'ü-Elhân Külliyâtı, 116.Fasikül).

Nota 5'te 1 ve 2 şeklinde murabbâ bestenin numaralandırılmış kısımlarında görülen seyir yine Nihâvend-i Kebîr makamında olduğu gibi, nevâ perdesi üzerinde bir Nihâvend makamıdır ancak burada Dede Efendi'nin Sultânîyegâh eserlerinde sıklıkla görülen bir husus daha vardır. İrden bu durumun makamın nevâ ve sünbüle perdeleri arasında seyrederken yaptığı geçici hüseynî perdesi kararları olduğunu (İrden, 2021:76) belirtmektedir. Bu seyir hareketi aynı şekilde bestecinin Nihâvend-i Kebir makamında bestelediği eserlerde de görülmektedir.



Nota 6. Nihâvendi-i Kebir Yürük Semai 2 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 107.Fasikül).

Nota 6'da görülmekte olan seyir, bestecinin Sultânîyegâh makamında murabbâ bestede yaptığı seyir hareketi ile aynıdır. Dede Efendi, Hüseynî perdesinde yaptığı geçici kararı aynı şekilde Nihâvend-i Kebîr eserde de uygulamaktadır.

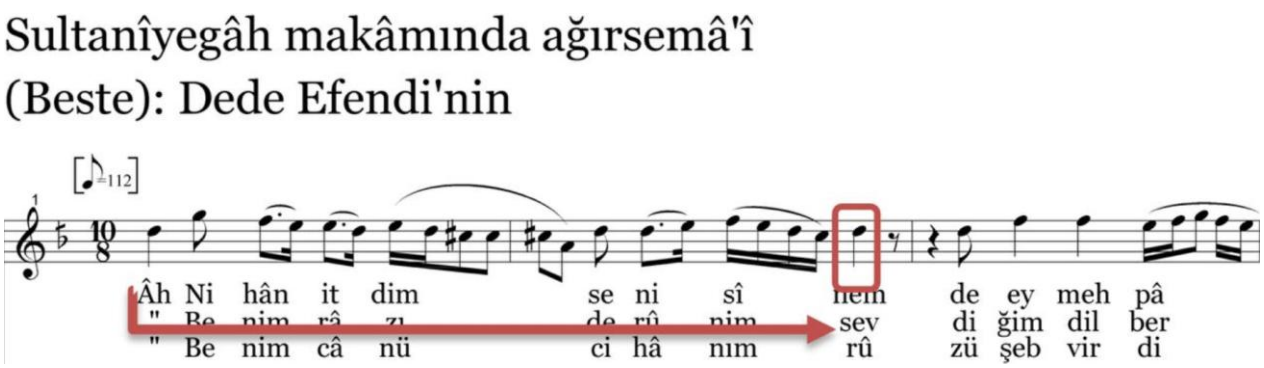
Nota 7. Sultânîyegâh Hafif Beste 3 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 116.Fasikül)

Nota 7'de Sultânîyegâh bestenin karar bölümünde görülen durum, giriş bölümünde olduğu gibi bir Nihâvend yapıdır. 1 numara ile işaretlenmiş kısımdan itibaren arabânlı[5] bir seyir ile gelip, 2 numaralı kısımda Nihâvend karar ettiği görülmektedir. 2 numara ile işaretlenmiş karar kısmında bestecinin kullandığı makam seyri, bestenin girişinde görülen Nihâven-i Kebîr yapı ile benzer özellikleri göstermektedir ve bu durum ayrıca dikkate değer bir niteliktedir.

[5] Arabân, AEU sisteminde nevâ perdesi üzerinde Hicâz olarak adlandırılan yapıdır. Bu durum Nihâvend makamında yazılmış birçok eserde sıklıkla karşılaşılan bir seyir özelliğidir. Şedarabân, Bayatîarabân gibi makamların içinde de aynı yapı mevcuttur ve sonlarına gelen -arabân ekinin söz konusu makamlara kattığı seyir özellikleri de aynıdır. Sultânîyegah makamında söz konusu Arabânlı durum Sühan İrden ile yapılan görüşmede kendisi tarafından aktarılmıştır (Kişisel görüşme, İrden, 2025, Nisan 06).

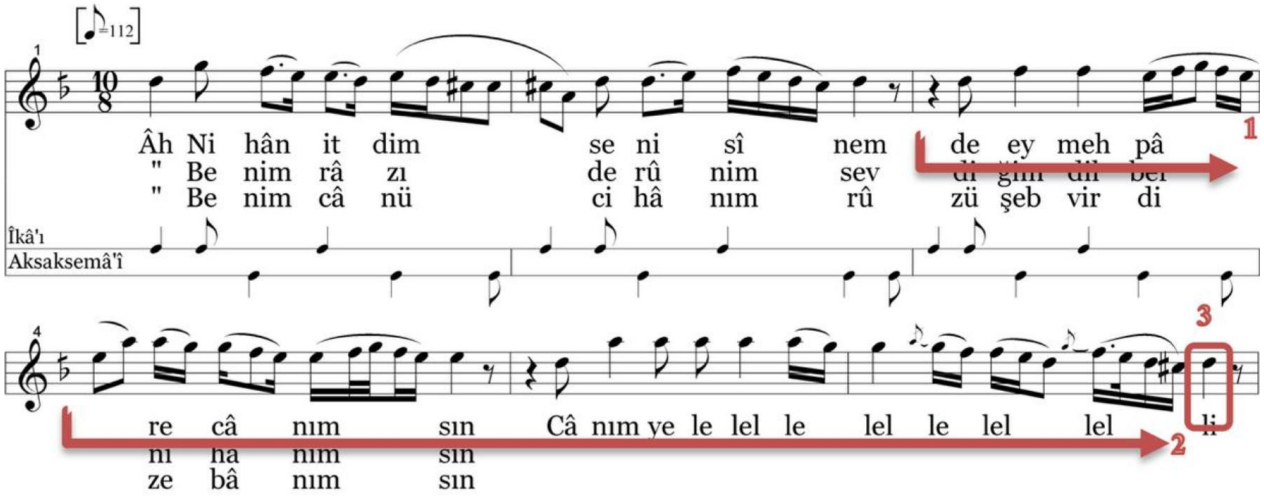
Ağır Semâî'nin Tahlîli

Eser tahlillerinin ikincisi Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında ağır semâi formunda, *Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın* güfteli eseridir. Bestecinin en çok icra edilen eserleri arasında yer alan ağır semâîsi, makama örnek teşkil eden eserler içinde de başta gelmektedir. Dede Efendi'nin bestelediği takımlar arasında Sultânîyegâh takım, önde gelenlerden biri olmakla birlikte, takımın içinde ağır semâî ise özellikle ilgi görmektedir. Çalışmanın konusu olan Nihâvend-i Kebîr makamı ile olan ilişki bağlamında da dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir.



Nota 8. Sultânîyegâh Ağır Semâî 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 117.Fasikül).

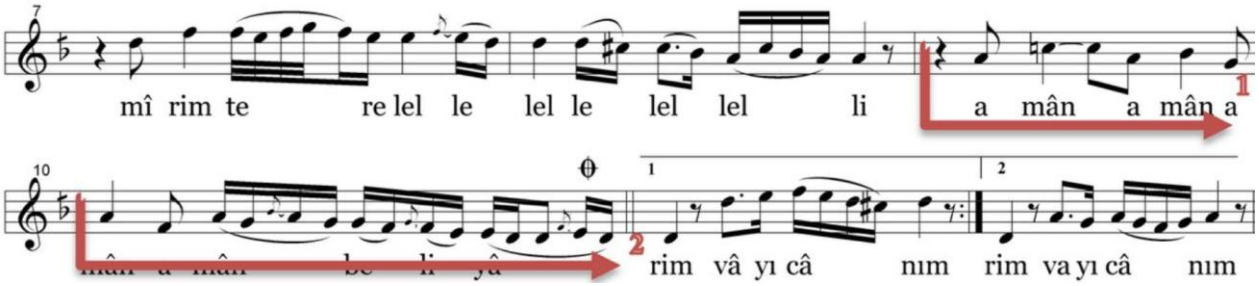
Nota 8'de eserin girişinde yer alan işaretlenmiş kısımda, nevâ, gerdâniye, hüseynî, nîm hicâz ve tekrar nevâ perdesinde kalış yapan seyir, Nihâvend-i Kebîr makamında sıklıkla görülen nevâ perdesi üzerinde bir Nihâvend[6] makamıdır.



Nota 9. Sultânîyegâh Ağır Semâî 2 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 117.Fasikül)

[6] Bkz. Nota 4'te 1 ve 2 numaralı kısımlarda yer alan Nihâvend yapısı.

Sultânîyegâh ağır semâinin, nota 9'da 1 ve 2 numaralarıyla işaretletilenmiş kısımlarına bakıldığında karşılaşılan durum, Karadeniz'in "çıkış ıskalasındaki perdelerle Nim Sünbüle perdesine kadar çıkılır. Muhayyer perdesi üzerinde kısa bir duruştan sonra neva perdesine kadar inilir" (Karadeniz, 2013:89) şeklinde yaptığı Nihâvend-i Kebîr tarifini akıllara getirmektedir. 1 ve 2 numaralı bölümlerin sonunda 3 numara ile işaretlenmiş nevâ perdesine kadar görülen makam seyri, bestecinin hem Sultânîyegâh murabbâ beste hem de Nihâvend-i Kebîr yürük semâîsinde kullandığı giriş cümlelerinde yer alan seyir anlayışı ile aynıdır.



Nota 10. Sultânîyegâh Ağır Semâî 3 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 117.Fasikül).

Nota 10'da, 1 ve 2 numaralarla işaretlenen bölümlerde, eserin girişinde görülen makam yapısına benzer bir duruma rastlanılmaktadır. Giriş bölümünde nevâ perdesinde karşılaşılan Nihâvend yapısı, olduğu gibi yegâh perdesi üzerinde de görülmektedir. Aynı durum bestecinin klasik takımının ikinci bestesinde[7] yine bu şekilde yer almaktadır.

Nota 11. Sultânîyegâh Ağır Semâî 4 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 117.Fasikül).

Nota 11'de işaretli bölümde hüseynî perdesindeki kalış, bestecinin aynı makamda bestelediği diğer eserinde olduğu gibi ağır semâîsinde de görülmektedir.

Yürük Semâînin Tahlili

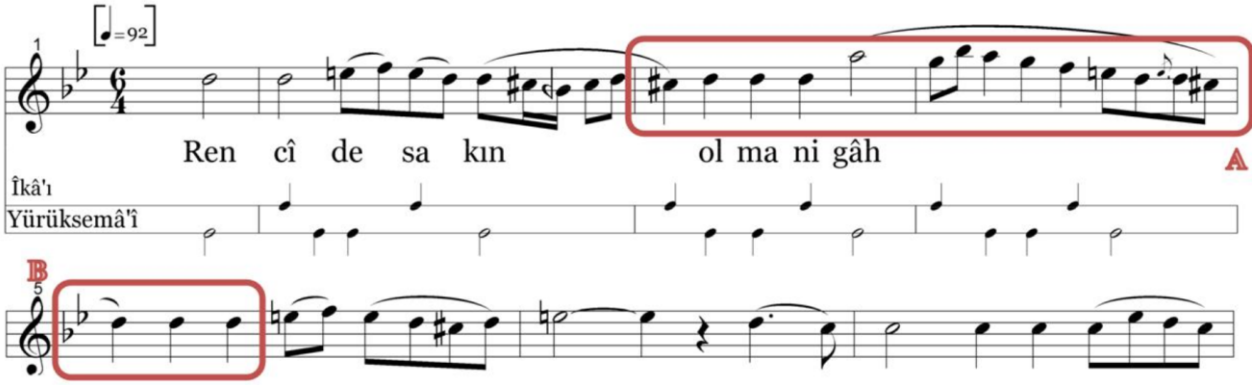
Tahlili yapılan üçüncü eser, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında yürük semâi formunda, *Şâd eyledi cân-ü dilimi rûh-i revânım* güfteli eseridir. Bestecinin, yürük semâîde kullandığı makam yapısına bakıldığında, tahlili yapılan diğer iki eser olan Sultânîyegâh murabbâ beste ve ağır semâîde olduğu gibi Nihâvend-i Kebîr bir yapı ile girdiği görülmektedir. Yürük semâînin cümle

[7] Bkz. çalışmada Sultânîyegah murabba bestenin tahlilinin yapıldığı bölüm.

yapısının, kompozisyon bakımından ağır semâî ile birçok yönden benzeşmesi de ayrıca dikkate değerdir.

Nota 12. Sultânîyegâh Yürük Semâî 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 117.Fasikül).

Nota 12'nin giriş kısmında 1 numara ile işaretlenmiş bölümde, Nihâvend-i Kebîr girişi görülmektedir.



Nota 13. Nihâvendi-i Kebir Yürük Semai 3 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyâtı, 107.Fasikül).

Nota 12'de 1 ve 2 şeklinde numaralandırılmış bölümler ile Nota 13'ün A ve B harfleri ile işaretlenmiş kısımları, melodi yapısı ve seyir anlayışı bakımında benzerlikler göstermektedir. Nota 12'de Sultânîyegâh yürük semâînin girişi, Nota 13'te ise Nihâvend-i Kebîr yürük semâînin girişi

verilmektedir. Dede Efendi tarafından bestelenmiş iki eserin ilgili bölümleri, makam anlayışları bakımından birbirleriyle tutarlı bir seyir yaklaşımı göstermektedirler.

Yapılan Tahlillere Dair

> "Sözlü kültürlerin ürettiği, sanat ve insanlık değerleri açısından son derece üstün sözel edinimler, insan ruhuna yazının taht kurmasıyla yiter ve bir daha yaratılamaz. Buna karşılık, yazı olmadan insan bilinci gizli gücünden istediği gibi yararlanamaz, bazı başka güzel ve güçlü yapıtlar üretemez. Bu bağlamda sözlü kültür, yazı üretmek zorundadır ve üretecektir de" (Ong, 2014:27,28).

Çalışmanın konusu olan eserler, bizzat bestecinin kendi elinden çıkmış; notası ya da ses kaydı olmayan, tabiri caizse tamamen ezoterik bir sistemle belirli süreçleri aşarak, notanın kullanılmaya başlanmasıyla yazıya dökülmüş ve günümüze kadar bir şekilde ulaşmış yapıtlardır. Böyle bir süreç sonunda günümüze gelebilmiş müziklerle, bu sürece şahitlik etmiş teorisyenler için durum aynı değildir. Tarihsel süreç içinde müziğin teorisi ile ilgilenmiş, döneminin ya da kendinden önceki dönemlerin müziklerini incelemiş birçok araştırmacı, müziği üretenlerin aksine, yazıyı kullanarak duyduklarını, şahit olduklarını yorumlayıp, teorilerini oluşturmaya başlamışlardır. Bugün yapılmış ve yapılmakta olan konu ile ilgili tüm çalışmalarda, geçmişte yazılmış söz konusu teori kitaplarının katkısı yadsınamaz derecede önemlidir. Sözlü kültüre dayalı bir gelenekle bin seneyi aşkın süredir aktarılagelen müzik, kendi yazılı kültürünü oluşturmuştur. Bu geleneğin müzikal unsurları bugünkü anlamda ayrıntısıyla yazılamasa da teorisi en ince detaylarıyla kayda geçirilebilmiştir. Günümüze kadar ortaya çıkarılmış ve çevrilmiş eserler azımsanamayacak sayılara ulaşmış ve araştırmacıların kütüphanelerine girmiş durumdadır. Eğer teorinin olmadığı bir müzik ile bugünlere gelinmiş olsaydı, bestelenmiş eserlere yapılan yorum ve analizlerin yönünün oldukça farklı noktalara gidebileceğinin bir gerçek olduğunu da kabul etmek yanlış bir bakış açısı olmayacaktır.

Çalışmada Sultânîyegâh Zencîr bestenin giriş kısmında görülen eviç perdesi kullanımına uygun mantıklı bir açıklamaya Tanburî Küçük Artin'in teorisinde rastlanmış olması, bu duruma en güzel örnek ve kanıttır. Bu bağlamda, "müzikte makam kavramının rolü, işleyişi, seyri ve bestecinin besteleme tarzı nedir?" sorularına aranacak cevapların büyük bir bölümü, müziği yorumlayabilmenin yanında, yazılmış teori kitaplarını da aynı şekilde yorumlayabilmekten geçmektedir. Fakat teori kitaplarını sağlıklı yorumlayabilmenin ön şartı ise müziği bilmekten ve biriktirmekten geçmektedir. Buradaki biriktirme, fiziki anlamda değil, hafızaya alma ve maruz kalmaya dayalı bir durumu karşılamaktadır. Çalışma kapsamında yapılmış tüm tahliller ve yorumlar, temelde bu minvalde oluşturulmuş ve yazılmıştır.

Hammâmîzâde İsmaîl Dede Efendi'nin Besteciliği Üzerine

> "Çok yönlü bir sanatkârdır Dede; verimli ve çok-yönlü…Âyin-i Şerîf'ten ilâhî'ye, en tantanalı kâr'dan en basit şarkı'ya klâsik fasıl'dan köçekçe'ye dek hemen her çeşit eseri, aynı ustalıkla meydana getirebilmiştir. Onun renk renk çiçekler açan gönül bahçesinde sadece güller, lâleler, sünbüller değil, çiğdemler, gelincikler, menekşeler, hattâ begonyalar, glayöller, mügeler bile bulmak mümkündür" (Tura, 2017:97).

Müzikte ifade kavramı, türlere kimlik kazandıran ses sistemlerinden daha öte bir konudur (Özgen, 2009:116). Dede Efendi'nin besteciliğinde de kendine özgü bir ifade, stil ve besteleme tekniği vardır. Bütün bu unsurlar Dede Efendi'nin diğer besteciler arasında farklı bir yere konulmasını gerektirir. Müzikseverlerin profesyonel olmayanlarının, bu müziği Dede Efendi ile özdeşleştirmekte olduklarına sıklıkla rastlamak mümkündür. Hammâmîzâde İsmaîl Dede Efendi'nin diğer makam müziği bestecilerinin arasında ayrı bir yerde olmasının en temel nedeni, yenilikçi bir bestecilik tekniğine sahip olmasıyla birlikte, köklerine de bir o kadar bağlı kalabilmesidir. "Dede Efendi, değeri takdir edilmekle birlikte, benimsenen kültürel-ideolojik konuma göre fazla yenilikçi ya da fazla muhafazakâr olarak değerlendirilebilir" (Ergur, 2024:216). Besteci, tam da bu yönüyle tabiri caizse birtakım taşları yerinden oynatmış, bestecilik tarzıyla yeni bir çığır açmıştır. Dede Efendi söz konusu bestecilik özellikleriyle, "her geçiş dönemi figüründe olduğu gibi yenilikçi ve gelenekçi eğilimleri buluşturmayı hedefleyen bir müzikal anlayış benimsemiştir" (Ergur, 2024:222).

Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerine bakıldığında; Hicaz yürük semâîde, döneminde görülmemiş bir tarz ve modülasyonlarla ortaya koyduğu yenilikçi tavrı, Mahûr yürük semâîde birçok icracının hala tartışageldiği, eserin girişinde kullandığı sünbüle perdesi ile kendinden önceki müziğe bağlılığı ve yaptığı atıflar, Hüzzâm Mevlevî Âyîn-i Şerîf'i'nin birinci selamında, Şedarabân[8] makamına yaptığı geçkiler, O'nun besteciliğine dair örnekleri çoğaltılabilecek hususlardan bazılarıdır.

Dede Efendi'nin sanatı, günümüzde fazlaca ve içi boş olarak, hatta bir ağız alışkanlığı haline gelmiş olan, amacına hizmet etmeyen ve yanlış kullanılan "gelenek" ve "yenilik" kavramlarının, müzik sanatındaki doğru kullanımına verilebilecek vücut bulmuş, nadir ve gerçek bir örnektir.

SONUÇLAR

[8] Hüzzâm Mevlevî Âyîn-i Şerîf'i'nde yaptığı Şedarabân geçkilerle ilgili bilgi, "Rauf Yekta Bey'in Esatiz-i Elhân Adlı Eseri ve İncelemesi" adlı çalışmadan (Yüksel, 2001:360) aktarılmıştır.

Dede Efendi, minimalist, anlaşılabilir fakat geleneksel ögeleri içselleştirerek eserlerine derinlemesine aktarabilen bestecilik kimliği ile hem kendi döneminin hem de sonraki dönemlerin kudretli bir sembolü olarak müzik tarihinde yerini almış bir müzik adamıdır. Eserlerinde görülen sadeliğin arka planında var olan, son derece karmaşık, anlaşılabilmesi için büyük bir birikim ve yorum gereken, uygulaması zor bestecilik tarzı, bir nevi Dede Efendi'nin imzası ve kimliği niteliğindedir. Dinleyiciyi kendine hayran bırakan, araştırmacıları da bir o kadar derin bir okyanusun ulaşılması güç noktalarına iten müziğiyle Dede Efendi'nin dâhi sayılabilecek bir figür olarak tarihte yerini aldığı kabul edilmelidir.

Çalışmada, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği eserlerde kullandığı makam yapısının içinde, Nihâvend-i Kebîr makamının varlığı ve Sultânîyegâh'ın seyrindeki önemi araştırılmış olup, söz konusu iki makamın birbirleriyle olan ilişkisi irdelenmiştir. Sultânîyegâh takımın içinde yer alan hafîf murabbâ (ikinci) beste, ağır semâî ve yürük semâî formlarında eserlerin tahlilleri, söz konusu iki makamın ilişkisi bağlamında yapılmıştır. Bahsi geçen eserler, yapılan tahlillerde kullanılan başlıca kaynaklar olan edvârlarda yer alan bilgi ve tanımlar bağlamında incelenmiş, ortaya çıkan tespitler bu doğrultuda yorumlanmıştır.

Çalışmanın sonucunda, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği ve çalışma kapsamında incelenen eserlerin tamamında, çalışmaya konu olan makamlar bakımından tutarlı bir yapı sergilendiği saptanmıştır. Yapılan tahliller sonucunda, meyan hariç eserlerin giriş kısımlarında, form gereği birinci, ikinci ve dördüncü mısraların olduğu bölümlerde, Sultânîyegâh makamına, Nihâvend-i Kebîr makamı gibi başlandığı tespit edilmiştir. Nihâvend-i Kebîr makamının nevâ perdesi ile başlayan ve muhayyer perdesi ile devam eden, sünbüle perdesini de zaman zaman içine alıp tekrar nevâ perdesine dönen, nim hicâz perdesini yeden (tamamlayıcı) olarak kullandıktan sonra nevâ'da geçici karar eden kısmının, Dede Efendi tarafından Sultânîyegâh makamının oluşabilmesi için makamın kimliğini oluşturan ana unsur olarak kullanıldığı ve bu durumun değişmez bir yapı oluşturduğu belirlenmiştir.

Bu çalışmada ulaşılan sonuçlardan bir diğeri de eserlerin giriş bölümlerinde kullanılan Nihâvend-i Kebir yapısının, Sultânîyegâh eserlerin son bölümleri, yani karar kısımlarında da aynı şekilde kullanılmış olmasıdır. Nihâvend-i Kebîr kullanımlarının eserlerin hem giriş hem de karara giden bölümlerinde benzer şekilde yer alıyor olması, Dede Efendi'nin besteciliğindeki denge, simetri ve muntazamlığa örnek teşkil etmektedir.

Çalışmanın sonucunda yapılan tespitlere bağlı olarak, Sultânîyegâh ve Nihâvend-i Kebîr makamları arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O., (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Behar, C., (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve edvâr'ının sıra dışı müzik serüveni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ergur, A. (2024). Yeni Bir Dünyanın Eşiğinde Öncü Bir Figür Olarak Dede Efendi. *Sosyoloji Dergisi,* 48, 215-229, https://doi.org/10.59572/sosder.1537315

İrden, S., (2021). *Makamlar Maqams Albümleri Nota Kitabı.* Konya: Eğitim Yayınevi.

İrden, S., (2025, Nisan 06). Telefon görüşmesi, Ankara.

Karadeniz, M.E., (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ong, W.J., (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi.* (Çev. S.P. Banon). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1982)

Özgen, İ., (2009). *Sanatı Yaşamak.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özkan, İ.H., (1989), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt 37)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Popescu-Judetz, E., (2002). *Tanburî Küçük Artin.* İstanbul: Pan Yayıncılık

Tırışkan, A.Y., (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı.*(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Y., (2006). *Nâsır Abdülbâki Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahîk).* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tura, Y., (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Uygun, M.N., (1990). *Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitütsü, İstanbul.

Yekta, R., (1986). *Türk Musiki Rauf Yekta Bey.* (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yüksel, H.İ., (2001). *Rauf Yekta Beyîn 'Esatiz-i Elhân' Adlı Eseri ve İncelemesi.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, İzmir.

EXTENDED ABSTRACT

One of the main elements that are decisive in the formation of Classical Turkish Music is the maqams and the pitches that form the building blocks of these maqams. The relationship between maqam and pitch is indispensable for the required functioning of both the theoretical foundations of music and its performance practices. If these two concepts are not used together, correctly and appropriately, meaning shifts and technical problems related to music may occur in the works that are being performed. The consistency and continuity of this process, which ends with performance, are shaped within the framework of certain rules. These rules have been transmitted to the present day through theoretical sources written in the historical process and the meşk system based on the master-apprentice relationship.

One of the main elements that play a decisive role in the historical development process and aesthetic structuring of Classical Turkish Music is the maqam system and the pitches that assume an indispensable function in the construction of this system. Maqams, as the frameworks that establish and direct the melodic structure, are the basic elements that directly affect both the theoretical structure and the way music is performed. The smallest and most meaningful unit of this structure, the pitches, form the internal dynamics of the maqams and determine the character of the melodic courses. In this context, the relationship between maqam and pitch is of critical importance for both the theoretical basis and the practical aspects of Classical Turkish Music.

Using these two concepts together and correctly is a factor that directly affects the integrity of meaning and the quality of performance. Otherwise, technical glitches and shifts in meaning that may arise especially in the performances of the work may damage the original structure of the work. Therefore, the performing dimension of music should be evaluated not only in terms of individual competencies but also within an understanding shaped by a set of rules. These rules have been systematized through the theoretical texts formed in the historical process, and have also been passed down from generation to generation through the traditional transmission model based on the meşk system. These two forms of transmission make it possible to experience the theoretical and practical aspects of music in a holistic way.

Understanding a maqam in Classical Turkish Music is not possible only by treating it as an abstract and isolated structure. On the contrary, each maqam has a multi-layered structure consisting of many components that determine its character, such as its scale, course, strong and decisive pitches. Even a very “basic” (referring to the basic authorities in the AEU system) authority has an

intrinsically complex internal structure, which requires practical as well as theoretical knowledge to comprehend. This acquisition is directly related to the performer having a rich repertoire, that is, having performed and digested a large number of works.

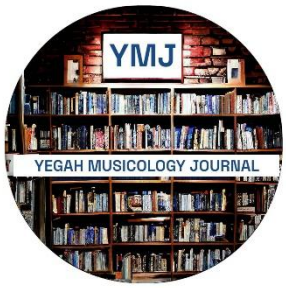
In this study, the works in the classical ensemble composed by Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, who has an exceptional position in the Classical Turkish Music repertoire with both his composer and innovative approaches, in Sultânîyegâh maqam, which is his own composition, are analyzed. In these works, the relationship between the Sultânîyegâh maqam and the Nihâvend-i Kebîr maqam, which plays an important role in shaping its melodic structure, has been discussed in detail. The function of Nihâvend-i Kebîr maqam within Sultânîyegâh maqam was analyzed within the framework of its characteristics of course and pitch usage; in line with these analyses, the interaction between maqams was interpreted in a musical context. Thus, it is aimed to contribute to a deeper understanding of the internal structure of Sultânîyegâh maqam and to reveal Dede Efendi's unique approach to the use of maqam.

In this study, when Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi's application of maqams to his works is examined, it is seen that behind the simplicity felt on the surface and his compositional approach, which can sometimes be considered minimalist, there is an extremely in-depth, complex and knowledge-based approach. Dede Efendi's approach was based not only on technical knowledge, but also on the fact that he had analyzed the musical background of his predecessors very well. This attitude, which is characterized by his mastery and consistency in the course structures, shows that he is a composer who can develop original interpretations while remaining faithful to the classical understanding of form. This reveals that his works blend tradition and individual creativity in a balanced way.

As a result of the analysis and comparative analysis, it has been clearly revealed that the Nihâvend-i Kebîr maqam is clearly included in the structure of Dede Efendi's works composed in the Sultânîyegâh maqam and that this use is not accidental. In this context, although Nihâvend-i Kebîr maqam is not completely included in Sultânîyegâh maqam, it stands out with its characteristic scale and course features in certain passages and appears as one of the defining elements of Sultânîyegâh maqam. It shows that the Nihâvend-i Kebîr maqam is a functional component of Sultânîyegâh, especially with its characteristics of course and pitch usage. This reveals Dede Efendi's command of the maqam structure and how he transformed traditional structures with his individual style. In conclusion, it may be asserted that the maqam Nihâvend-i Kebîr should be considered not as an

independent modal entity, but rather as a complementary and integrative component within the structural framework of the maqam Sultânîyegâh. The interrelationship between these two maqams necessitates a more nuanced and comprehensive analytical approach, particularly in terms of their historical development, modal transformation, and compositional function. From this perspective, the presence of Nihâvend-i Kebîr can be interpreted as one of the underlying factors contributing to the formation and distinct identity of the Sultânîyegâh maqam. Further scholarly inquiry into this relationship has the potential to enrich our understanding of modal synthesis in Classical Turkish Music and illuminate broader principles of makam evolution and interaction.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : https://doi.org/10.51576/ymd.1669179
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

IDEOLOGICAL DISCOURSE IN SOVIET ANTHEMS: FROM LENIN TO GORBACHEV

AKMAN, Erdoğan[1] AYHAN, Niyazi [2]

ABSTRACT

This study explores how Soviet national anthems functioned as ideological and rhetorical tools that reflected and shaped political authority across different leadership eras, from Lenin to Gorbachev. Drawing on Teun A. van Dijk's model of ideological discourse, particularly the construction of "us" versus "them" and the discursive polarisation of power, the research examines how anthem texts mirrored the political and social structures of their respective periods. Simultaneously, the analysis incorporates Aristotle's rhetorical appeals of ethos, pathos, and logos to reveal how these anthems aimed to legitimise authority, foster collective identity, and mobilise emotional engagement. For instance, the "International Anthem" of the Lenin era emphasised revolutionary unity and class struggle. At the same time, Stalin-era anthems glorified centralised leadership and heroic sacrifice, portraying loyalty to the state as loyalty to its leader. As leadership shifted, so did the thematic and rhetorical content of the anthems, reflecting the ideological moods of the

[1] Assoc. Prof. Dr., Kyrgyz-Turkish Manas University Faculty of Communication, erdogan.akman@manas.edu.kg https://orcid.org/0000-0003-3781-4860
[2] Assoc. Prof. Dr., Kyrgyz-Turkish Manas University Faculty of Communication, niyazi.ayhan@manas.edu.kg https://orcid.org/0000-0002-6839-6422

Khrushchev and Brezhnev periods, with increasing emphasis on unity and peace. Ultimately, the findings demonstrate that Soviet anthems were not mere ceremonial compositions but powerful discursive instruments designed to reinforce hegemonic narratives, sustain ideological dominance, and shape Soviet identity across changing political landscapes.

Keywords: Soviet national anthems, ideological discourse, rhetorical analysis, identity construction, socialist propaganda.

SOVYET MARŞLARINDA İDEOLOJİK SÖYLEM: LENİN'DEN GORBAÇOV'A

ÖZ

Bu çalışma, Sovyet ulusal marşlarının Lenin'den Gorbaçov'a uzanan farklı liderlik dönemlerinde siyasi otoriteyi yansıtan ve biçimlendiren ideolojik ve retorik araçlar olarak nasıl işlev gördüğünü incelemektedir. Teun A. van Dijk'ın ideolojik söylem çözümlemesi modeli temel alınarak, özellikle "biz" ve "onlar" ikiliği ile iktidarın söylemsel kutuplaşması çerçevesinde, marş metinlerinin ait oldukları dönemlerin toplumsal ve siyasal yapısını nasıl yansıttığı analiz edilmektedir. Aynı zamanda, Aristoteles'in klasik retorik kuramı doğrultusunda ethos (güvenilirlik), pathos (duygusal etki) ve logos (mantıksal akıl yürütme) unsurları değerlendirilerek, marşların kolektif kimliği inşa etme, devlet otoritesini meşrulaştırma ve toplumsal duygulanımı yönlendirme işlevleri ortaya konmaktadır. Lenin döneminin "Enternasyonal Marşı", devrimci bir kimlik ve sınıf mücadelesi ideallerine vurgu yaparken; Stalin döneminde marş söylemi, merkezi liderliği ve kahramanlık temalarını ön plana çıkararak lidere bağlılığı devlet sadakatiyle özdeşleştirmiştir. Sovyetler Birliği'nin siyasal yapısı değiştikçe marşların tematik ve retorik içeriği de dönüşmüş; Kruşçev ve Brejnev dönemlerinde birlik ve barış vurgusu ön plana çıkmıştır. Bulgular, Sovyet marşlarının yalnızca törensel müzik eserleri değil, aynı zamanda hegemonik söylemleri pekiştiren, ideolojik sürekliliği sağlayan ve Sovyet kimliğini yeniden üreten güçlü söylemsel araçlar olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sovyet ulusal marşları, ideolojik söylem, retorik analizi, kimlik inşası, sosyalist propaganda.

INTRODUCTION

Ideology plays a crucial role in shaping the basic structure of society and determining the roles of individuals within that framework. Althusser (2010: 85) posits that ideology reflects social structures that influence people's consciousness to protect the interests of the ruling classes. This perspective provides a basis for understanding how Soviet anthems functioned as ideological state apparatuses, shaping collective consciousness through language and ritual performance. Similarly, Gramsci (2016) defines hegemony as the process of directing social structures by incorporating the cultural and ideological values of the ruling classes into society (Ayhan, 2018: 21-23). This framework is used to analyze how the anthems articulate consent and unity, constructing a hegemonic narrative that aligns popular sentiment with state power. Within this context, the ideological systems and cultural tools of the Soviet Union align directly with these theoretical frameworks. As Roth-Ey (2020) emphasizes, music, particularly state-sanctioned forms such as national anthems was employed by the Soviet regime as a performative extension of ideological power, reinforcing state legitimacy and shaping public emotion through sonic symbolism.

During Lenin's era, collectivist and revolutionary ideals were particularly prominent. Soviet anthems played a central role as propaganda tools, guiding the populace toward the socialist revolution and reinforcing a collective Soviet identity (Çelik, 2009: 95). Their lyrics and structure reflected the urgency of class struggle and the spirit of international solidarity.

Soviet music more broadly served not only as a form of aesthetic expression but also as a mechanism of ideological control. Frolova-Walker (2016: 3) emphasizes that Soviet cultural policies transformed music into a medium that "appeals to the masses," carried out through the doctrine of socialist realism. Taruskin (1997: 304) describes this musical ideology as "splendid but hollow," highlighting its embedded propagandistic structure. Fitzpatrick (1992: 116) similarly argues that music was part of the cultural front in the class struggle, used strategically to shape public consciousness.Soviet anthems transcended mere musical composition; they became powerful symbols for communicating the prevailing ideology to the public, fostering a common social identity, and bolstering the authority of the Soviet regime (Frolova-Walker, 2016: 49; Eagleton, 1991: 15). Their ideological significance extended beyond their lyrical content, closely tied to the cultural hegemony strategies of the time (Fairclough, 1992: 91; Ayhan, 2018: 41). Van Dijk's (1998: 69) approach to ideological discourse analysis illustrates how discourses legitimize

underlying power relations (Van Dijk, 2003: 353). While Althusser and Gramsci emphasize the role of ideology in sustaining hegemonic power through institutional and cultural means, Van Dijk focuses on how this power is linguistically encoded and reproduced through everyday discourse. Together, these perspectives offer both macro-level (structural) and micro-level (discursive) insights into how Soviet anthems conveyed and reinforced ideological authority. Within this framework, Soviet anthems served as tools that enhanced individuals' loyalty to the socialist revolution, Soviet identity, and the state, establishing specific ideological patterns in the minds of the populace (Kaplan, 2017: 58). These anthems were powerful instruments that facilitated the societal adoption of ideology while also playing a central role in shaping social identity and establishing Soviet ideology (Goldman, 2015: 143).

The use of Soviet anthems evolved in accordance with the prevailing ideological objectives of different periods. Particularly during Lenin's time, anthems were overtly implemented as ideological tools. For instance, the "Internationale" anthem emerged not just as music but as a potent symbol celebrating international labor movements and signifying revolutionary solidarity (Sablin, 2019: 72; Eagleton, 1991: 28). Under Lenin's guidance, these anthems were effectively leveraged to disseminate revolutionary consciousness among the people and deepen the sense of Soviet identity (Kelley, 1987: 112; McLennan, 2012: 57). During the Stalin era, anthems emerged as powerful tools of ideological consolidation, functioning not merely as cultural expressions but as instruments of hegemonic articulation. As Laclau (1981: 84) argues, political discourse achieves stability through symbolic unities that mask antagonisms a function that Soviet anthems performed by embedding the revolution’s triumph into popular consciousness. This process mirrors what Hall, Lumley, and McLennan (2007: 119) describe as the cultural encoding of dominant ideology through ritualized forms. Similarly, Mitchell (2016: 101) highlights how state-sponsored music production in authoritarian regimes crafts emotional allegiance, further illustrating the anthem’s propagandistic role in Stalinist cultural policy.The music of this period revolved around themes that encouraged adherence to socialist values and the Soviet identity. Under Khrushchev, the focus shifted to the relationship between Soviet socialism and international labor movements, with anthems continuing to convey ideological messages emphasizing global solidarity and the working class (Zizek, 2010: 91; Bell, 1990: 211). In contrast, during the Brezhnev era, nationalist elements gained prominence, as the anthems of this time glorified the strength of the Soviet people, their loyalty to the state, and national unity. These anthems played a significant role as cultural tools,

reinforcing socialist ideology while symbolizing national unity (Frolova-Walker, 2016: 193; Mardin, 1992: 33). The transformations in the content and themes of Soviet anthems throughout these periods clearly reflect the evolution of Soviet ideology and social structure over time (Therborn, 2008: 42; Tsipursky, 2016: 162).

This study demonstrates that Soviet anthems functioned not merely as musical compositions but as potent instruments of ideological hegemony. It examines how these anthems shaped social identity and transmitted ideological messages across distinct political eras.

While numerous studies have explored the concepts of ideology and hegemony—particularly in relation to discourse and power (Fairclough, 1992: 88; Foucault, 1987: 26) few have systematically investigated how such mechanisms operated through national anthems, especially in the Soviet context. By analyzing these anthems as rhetorical and ideological artifacts, this study offers a unique perspective on the intersection of music, discourse, and power.

METHODOLOGY

Van Dijk's Ideological Discourse Analysis Model

The study utilized Teun A. van Dijk's ideological discourse analysis model to analyze each anthem. This model examines the distinction between "us" and "them," ideological polarization, and various discursive strategies such as repetition, metaphor, and emphasis. It also explores social power relations and implicit messages within the texts. This analysis reveals the political discourses of the periods when the anthems were created, the nature of the relationship with the public, and how state ideology is reflected in language.

Each anthem was analyzed line-by-line through manual qualitative coding. Discursive elements related to Van Dijk’s ideological square, such as positive self-presentation, negative other-presentation, and strategic use of agency, were identified in the lyrics. The coding process focused on lexical choices, rhetorical tropes, and syntactic emphasis that reflect ideological polarization. This allowed for a systematic evaluation of how group identity, power relations, and ideological positions were constructed across different anthems and leadership periods.

Aristotle's Model of Rhetorical Analysis

In the second stage of the analysis, we used Aristotle's classical rhetorical framework to examine anthems based on three key components: the credibility of the speaker (ethos), emotional resonance

(pathos), and logical structure (logos). Each anthem was evaluated according to these rhetorical strategies, allowing us to uncover the ideological sentiments and beliefs they expressed.

This methodological approach enabled us to identify not only the formal differences among the anthems but also their contextual and functional variations. As a result, we could analyze the discursive transformation of the Soviet political regime over time from a multidimensional perspective. In applying Aristotle's framework, each anthem's lyrics were examined to identify explicit and implicit rhetorical devices aligned with ethos, pathos, and logos. Ethos markers included appeals to collective credibility and leadership authority; pathos was traced through emotionally charged language, nationalistic tone, and imagery of unity or sacrifice; logos was identified in appeals to historical continuity, socialist progress, and rational justification of state actions. This analysis enabled a layered understanding of how rhetorical strategies served ideological aims across different Soviet regimes. The specific anthems and historical periods included in this research are as follows.

To ensure analytical consistency, each anthem was examined using a qualitative thematic analysis guided by two overarching theoretical lenses: Van Dijk's ideological discourse framework and Aristotle's rhetorical model. The lyrics were manually coded based on key ideological constructs (e.g., us/them dichotomy, hegemonic symbols, appeals to authority) and rhetorical strategies (ethos, pathos, logos). No software-assisted coding was used; instead, interpretive analysis was performed by the researcher using an abductive reasoning approach.

As a limitation, the analysis is inherently interpretive, relying on theoretical insights rather than empirical validation. While this enables depth and contextual nuance, it may introduce subjectivity. Nevertheless, the comparative nature of the study and the triangulation of theoretical perspectives help mitigate bias and increase reliability.

Integration of the Two Frameworks

Integrating these two frameworks presented both opportunities and challenges. While Van Dijk's model offers a structural and ideological analysis, Aristotle's approach is rooted in affective and persuasive dimensions. At times, aligning the sociocognitive dimensions of discourse analysis with classical rhetorical categories required interpretive flexibility. To address this, the two methods were applied sequentially: first, ideological patterns were identified using Van Dijk's tools; then, rhetorical analysis was used to frame how these ideologies were communicated and legitimized

through emotional and ethical appeals. This two-stage process ensured conceptual clarity while allowing cross-validation of findings from distinct analytical lenses.

Analytical Consistency and Limitations

To ensure analytical consistency, each anthem was examined using a qualitative thematic analysis guided by these two overarching theoretical lenses. The lyrics were manually coded based on key ideological constructs (e.g., us/them dichotomy, hegemonic symbols, appeals to authority) and rhetorical strategies (ethos, pathos, logos). No software-assisted coding was used; instead, interpretive analysis was performed by the researcher using an abductive reasoning approach.

As a limitation, the analysis is inherently interpretive, relying on theoretical insights rather than empirical validation. While this enables depth and contextual nuance, it may introduce subjectivity. Nevertheless, the comparative nature of the study and the triangulation of theoretical perspectives help mitigate bias and increase reliability.

1st Anthem - Lenin Era (1917-1924)

Name: The Internationale (Revolutionary version)

Characteristic: Revolutionary call, class warfare, in the spirit of the Lenin era.

2nd Anthem - Stalin Period (1924-1953)

Name: National Anthem of the Soviet Union (Stalin version)

Characteristic: Glorification of Lenin and especially Stalin, heroism and praise of the people.

3rd Anthem - Khrushchev Era (1955-1977)

Name: National Anthem of the Soviet Union (post-Stalin version)

Characteristic: A more collective and people-centred discourse in which Stalin's name was removed.

4th Anthem - Brezhnev Era (1977-1985)

Name: National Anthem of the Soviet Union (1977 post-constitutional version)

Characteristic: Lyrics unchanged, but the tone becomes more corporate, system-orientated.

5th Anthem - Gorbachev Era (1985-1991)

Name: Version with unchanged lyrics but reduced discursive impact

Characteristic: The same anthem was used when the system collapsed, but it lost its ideological meaning. There was a disconnect between the reality of the anthem and the feelings of the people.

FINDINGS

The Lenin era (1917–1924) marked the revolutionary inception of the Soviet state, characterized by the overthrow of the tsarist regime and the establishment of proletarian rule. This period's ideological discourse was heavily shaped by Marxist-Leninist principles, aiming to mobilize the masses through class consciousness, revolutionary solidarity, and anti-bourgeois sentiment (Hosking, 2017). In this ideological climate, The Internationale served not only as a symbolic anthem but also as a rhetorical weapon to awaken the proletariat, foster internationalism, and reject capitalist hegemony. The following analysis explores how this anthem articulated ideological aims using both discourse and classical rhetoric

1st Anthem - Lenin Period (1917-1924) The Internationale (Revolutionary version)

Wake up, wake up from sleep,
Break your chains, slave man,
Take your rights, take your rights
Labor is the supreme value!
There is no salvation alone,
Either all together or none!
Our homeland is all over the world,
We are all laborers!
The International is marching,
Humanity is a thundering army!
The International is marching,
This is the army of liberation!

Van Dijk's Ideological Discourse Analysis of The Internationale Anthem of the Lenin Period (1917-1924)

Van Dijk (1998: 45) asserts that ideologies contribute to polarization by establishing group distinctions through language. In the analyzed anthem, laborers, slaves, and humanity are represented as "us," while "them," although not explicitly mentioned, implies the exploiting class.

This situation reflects what Van Dijk (2003: 357) describes as "ideological euphemism." The phrase "Break your chains, slave man" in the anthem aligns with Althusser's (2010: 25) view that the state suppresses individuals through its ideological apparatuses. The line "Altogether or none of us" strongly emphasizes the concept of collective liberation. According to Van Dijk (1998: 117), such collective identities are used in discourse to foster a sense of belonging to the "we" group. Gramsci (2016: 288) suggests that this approach seeks to transform the class into a historical subject through hegemonic discourse.

The phrase "Our homeland is all over the world" presents a discourse that opposes the idea of nationalism, as discussed in Billig's (1995: 10) concept of "banal nationalism." This replaces the traditional understanding of the nation-state with a class-based notion of universal citizenship. In this discourse, labor is valued positively. The use of imperative verbs such as "wake up" and "break" calls people to take direct action. Additionally, metaphors rooted in symbols like "chain," "army," and "march" provide a tangible and concrete dimension to the struggle (Van Dijk, 2003: 359).

However, the anthem's portrayal of a unified global working class may overlook the internal tensions and cultural diversities within the labor movement itself, idealizing solidarity as a universally shared experience.

Lenin Period (1917-1924) Rhetorical Analysis of The Internationale Anthem (Ethos, Pathos, Logos)

Aristotle (4th century BC / 2007: 8,25) defines ethos as the credibility of the speaker. In this anthem, the focus is on a collective subject rather than an individual leader. The people represented are not a passive mass but an active subject. Phrases like "break your chain" and "wake up from sleep" are designed to evoke strong emotions. Fairclough (1992: 110) notes that this type of language is intended for emotional mobilization. By offering listeners hope for liberation from oppression, the anthem aligns with Aristotle's concept of pathetic rhetoric. The anthem possesses a simple yet effective logical structure: If you are a slave, you are chained → Break the chain → Be free. According to Eagleton (1991: 44), ideology becomes powerful by merging emotional and logical elements. This anthem effectively employs this strategy.

In summary, *The Internationale* encapsulates the revolutionary ethos of the Lenin era by rhetorically mobilizing the masses and ideologically framing labor as a universal identity marker.

Its discourse exemplifies Van Dijk's polarization between "us" (the working class) and "them " (the oppressors), while simultaneously invoking Althusser's concept of ideological state apparatuses. Compared to later periods, this anthem prioritizes transnational unity and revolutionary fervor over state-centered narratives. Thus, the Lenin-era discourse was defined more by collective struggle than by centralized authority, marking a unique ideological foundation for the subsequent transformation of Soviet hegemony.

2nd Anthem - Stalin Period (1924-1953) National Anthem of the Soviet Union (Stalin version)

The Stalin era (1924–1953) marked the consolidation of centralized authority and the rise of a highly orchestrated ideological regime. This period saw the transformation of Soviet identity through the elevation of Stalin as the symbolic embodiment of national unity and revolutionary continuity. While Lenin's legacy was still invoked, Stalin's rule emphasized unwavering loyalty, industrial strength, and militaristic pride, supported by an extensive propaganda apparatus (Plamper, 2012; Khlevniuk, 2015). The Stalin-era anthem served as both a celebration of national triumph and a tool for legitimizing authoritarian rule. The analysis below examines how ideological discourse and rhetorical strategies were employed to reinforce collective identity, glorify leadership, and suppress dissent.

An indestructible union of free republics,
Great Russia united forever.
Long live the creation of the will of the people,
United, strong Soviet Union!
Be glorious, our free Motherland,
A reliable fortress of friendship of peoples!
Let the banner of the Soviets, the banner of the people,
lead from victory to victory!
Through the storms, the sun of freedom shone on us,
And the great Lenin illuminated our path,
We were brought up by Stalin to be true to the people,
He inspired us to labor and do heroic deeds!
We raised our army in battles,

We will clear the vile invaders from the road!
We will fight to decide the fate of future generations,
We will glorify our Motherland!

Stalin Period (1924-1953) National Anthem of the Soviet Union Van Dijk's Ideological Discourse Analysis

In this anthem, "We " refers to the Soviet people, the army, the workers, and the leaders, while "They " signifies the "despicable invaders, " emphasizing a clear division between our heroism and their threat (Van Dijk, 1998: 45). The lines, "Lenin showed the way, Stalin educated us "align with Van Dijk's (2003: 356) strategy of "ideological sanctification of authority figures. " In this context, Stalin is portrayed as an instructive leader, and Lenin is treated as an almost sacred guide. As Fairclough (1992: 91) points out, leaders are transformed into legitimate authorities through language. This example supports Fairclough theory of "ideological legitimization "

The phrases "We raised our army in wars " and "May it lead us from victory to victory " evoke themes of war and victory, reconstructing the Soviet past around the notion of heroism. According to Eagleton (1991: 51), ideology controls collective memory by shaping historical narratives. The phrase "The banner of the Soviets, the banner of the people " illustrates symbols that Laclau (1981: 104) defines as "empty signifiers. " Their meanings are flexible and open to different ideological interpretations. In this case, the flag stands out as a symbol of unity, representing both the state and the people.

This glorification of leaders, while effective in building legitimacy, also silences dissent and alternative narratives, reinforcing a one-dimensional view of political loyalty.

Stalin Period (1924-1953) National Anthem of the Soviet Union Rhetorical Analysis (Ethos, Pathos, Logos)

Lenin and Stalin are explicitly mentioned as leadership figures within the context of the state, which is metaphorically described as a "reliable fortress." This portrayal aligns with Gramsci's (2016: 211) concept of "ideological hegemony," suggesting that the state and its leaders have successfully gained the consent of the people. The text employs intense emotional imagery through metaphors such as "through storms," "the sun of freedom," and "from victory to victory." Such language fosters a sense of pride, resilience, and hope among listeners, especially in light of past suffering.

According to Fairclough (1992: 114), these "emotionally charged discourses" have the potential to mobilize the public effectively. The logical sequence presented is: "We fought in the past → We defeated the enemy → Our leaders charted our path → Now we will build the future." This supports Eagleton's (1991: 49) assertion that ideology employs a mechanism of persuasion by establishing a sense of logical continuity. Furthermore, Van Dijk (1998: 73) argues that power legitimizes itself by manipulating knowledge, beliefs, and attitudes through discourse.

In the anthem, the state is glorified using positive concepts such as "freedom," "fortress," and "victory," while the enemy is demeaned with terms like "inferiority." Leaders are idealized as sacred figures. These elements exemplify classical propaganda techniques, where ideology creates a one-sided reality.

The Stalin-era anthem illustrates a dramatic shift from revolutionary collectivism to leader-centered nationalism. Through metaphors of strength, purity, and victory, the text constructs an emotionally resonant discourse that aligns with both Van Dijk's theory of legitimizing power and Gramsci's notion of consent-based hegemony. While Lenin appears as a guiding figure, Stalin dominates the narrative as both moral and practical authority. This transformation signals an ideological transition from class-driven solidarity to a mythicized vision of the state, revealing the anthem's dual role as both a unifying cultural artifact and a coercive ideological instrument.

3rd Anthem - with Khrushchev lyrics (version used after 1955)

Our unity is strong and unshakable,
We live in the friendship of nations.
Our Soviet homeland is great,
With the unity of people forever!
Be glorious, free Soviet land,
Homeland filled with the brotherhood of peoples!
May our flag fly high,
May it lead the people from victory to victory!

Khrushchev Period (1955-1977) National Anthem of the Soviet Union (post-Stalin version)

Van Dijk's Ideological Discourse Analysis

The Khrushchev era (1955–1977), known for de-Stalinization and relative liberalization, marked a rhetorical and ideological departure from the authoritarianism of the previous period. Nikita

Khrushchev aimed to humanize socialism by promoting peace, interethnic harmony, and scientific progress while reducing the cult of personality. This shift was reflected in the revision of the Soviet anthem, which removed direct references to Stalin and emphasized themes such as "friendship of peoples " and the unity of nations under socialism (Fitzpatrick, 2001; Jones, 2013). The following analysis explores how this softened ideological tone influenced both the language and rhetorical structure of the anthem during this transitional period.

Expressions like "our unity is strong," "we live," "our homeland," and "unity of peoples" create a strong collective identity, aligning with Van Dijk's (1998: 42) concept of "us-centered discourse." Rather than invoking the authoritarian image of a leader reminiscent of the Stalin era, the themes of "unity" and "brotherhood" take precedence. This shift reflects a softer strategy of hegemonization of power, as highlighted in Gramsci's theory of hegemony. The omission of Stalin's name from the discourse exemplifies Van Dijk's (1998: 89) concept of "discursive erasure," where ideological transformation is subtly manifested through absence rather than explicit expression.The phrase "We live in the friendship of nations" serves as rhetoric that legitimizes the multinational composition of the Soviet Union. Drawing from Billig's (1995: 15) idea of "banal nationalism," such discussions of national identity become commonplace yet effective through their repetitive use in everyday language. While earlier narratives focused on war, military might, victory, and adversaries, the Khrushchev era saw these themes diminish in favor of discourses centered on unity and peace. Fairclough (1992: 102) notes that these shifts preserve the ideological function of discourse through a process of "reframing."

Although the tone is more peaceful and inclusive, this discursive shift may also function as a strategy to depoliticize dissent by framing unity as natural and unquestionable.

Khrushchev Period (1955-1977) National Anthem of the Soviet Union (post-Stalin version)

Rhetorical Analysis (Ethos, Pathos, Logos)

The most striking aspect of this anthem is that it places the people at the forefront, rather than emphasizing the leader figures. The state and its citizens are presented as equals. This perspective aligns with Aristotle's (2007: 18) definition of "subjects sharing common values. " Phrases like "be glorious, free Soviet land " and "our flag is high " evoke a sense of belonging and pride in the listener. Unlike the fear or heroism emphasized during the Stalin era, this anthem highlights peaceful devotion. The basic logic of the message can be summarized as follows: Different nations

→ They came together → A strong union was formed → The homeland will endure forever. This structure aligns with Eagleton's (1991: 50) concept of the "logical constructivism of ideology "

The absence of Stalin's name, while using the same melody, can be understood through Laclau and Mouffe's (1985: 112) theory of the "empty signifier." In this sense, the anthem serves as an ideological vessel that can be imbued with different meanings over time. Although Stalin's name is not mentioned, the core of the discourse remains state-centered and people-oriented. Van Dijk (2003: 360) refers to such changes as the "strategic reformatting of discourse." Here, the content is preserved while the form is updated.

The Khrushchev-era anthem represents a rhetorical recalibration in Soviet discourse, where unity and peace replaced earlier motifs of heroism and sacrifice. Van Dijk's model reveals how implicit messages about inclusion and harmony were deployed to re-legitimize the regime, while Gramsci's theory explains this as a hegemonic adjustment in response to sociopolitical pressure. The relative absence of personalized leadership marks a shift toward collective subjectivity and ideological inclusivity. By depersonalizing power and promoting interethnic solidarity, the anthem redefined Soviet identity as a peaceful, modern socialist union—yet remained firmly within the ideological bounds of state control.

The Khrushchev era marked a transitional phase in the ideological discourse of the Soviet Union. By toning down the authoritarian glorification of leadership and emphasizing unity among nations, the anthem reflected the broader political reforms and de-Stalinization efforts of the period. Unlike the earlier periods, which were driven by revolutionary zeal or cults of personality, the Khrushchev-era anthem prioritized a rhetorical tone of peaceful coexistence and national brotherhood. This shift in emphasis reveals an evolving strategy in hegemonic discourse—from dominance through fear to unity through consent—echoing Gramsci's view of soft power and Van Dijk's focus on discursive repositioning. Thus, the Khrushchev anthem represents a discursive recalibration where the power of ideology lies more in its ability to subtly shape collective consciousness than to enforce obedience through authority.

4th Anthem - of the Brezhnev Era - 1977 National Anthem of the Soviet Union (1977 post-constitutional version)

With indestructible friendship, the people united,
built a new life with Soviet power.

This is the land of work, peace, and freedom -
The Soviet Motherland is the pride of the people!
Be glorious, our great Soviet Motherland,
You created the brotherhood of people!
May our flag wave triumphantly,
May the Soviet people march to victory!

Anthem of the Brezhnev Era - 1977 National Anthem of the Soviet Union Van Dijk's Ideological Discourse Analysis

The main theme highlighted in the anthem is the "friendship of peoples " and how it is fostered by the Soviet system. Van Dijk (1998: 39) notes that one of the crucial aspects of ideological discourse is its ability to strengthen in-group solidarity while creating a distinction that separates the out-group. In this anthem, there is no explicit enemy; instead, unity and communal life take center stage. The phrase "A new life was established with Soviet power " serves as a typical example of how the success of the system is ideologically legitimized.

There are no direct references to Lenin or Stalin in the anthem. Instead of focusing on a heroic leader, the emphasis is placed on the overall success of the system. This aligns with what Van Dijk (2003: 363) describes as "the repositioning of social actors in an ideological context." Here, power is not attributed to individuals but is represented through the functioning of the system.

As Eagleton (1991: 53) points out, the phrase "this is the land of work, peace, and freedom " exemplifies how ideology is presented by making certain values appear universal and natural. This strategy, known as "naturalization, " renders these values unquestionable.

The anthem’s avoidance of conflict or leadership focus may be seen not only as systematization of ideology but also as the normalization of ideological routine—risking rhetorical stagnation and loss of mobilizing power.

Anthem of the Brezhnev Era - 1977 National Anthem of the Soviet Union Rhetorical Analysis (Ethos, Pathos, Logos)

The sentence "A new life was established with Soviet power" suggests that the system is portrayed as a reassuring entity. In this context, it is not the individual leader who is emphasized, but rather the collective structure of the state and society. This structure aligns with Aristotle's (2007: 18)

understanding of ethos and Gramsci's definition of hegemony, which centers on obtaining the consent of the people.

The pathos strategy is developed through a sense of collective belonging, illustrated by phrases like "It is the pride of the peoples" and "Be glorious, our great Soviet homeland." These sentiments are rooted not in conflict or hostility but in ideals of peace, labor, and loyalty to the system.

The main arguments of the logos strategy highlight that the Soviet system united the peoples and provided peace and work; as a result, the people take pride in this order. According to Eagleton (1991: 49), such cause-and-effect structures align with the logical framework of ideological apparatuses.

In the post-1985 period, the 1977 Brezhnev-era anthem continued to be used officially. However, the policies of perestroika (restructuring) and glasnost (openness) initiated by Gorbachev marked the start of a new era at the discursive level. During this time, the anthem became incompatible with the prevailing context: while the state discourse was shifting, the anthem continued to glorify the Soviet system. The details of this contradiction are further explored in the following analysis.

The Brezhnev era's anthem reflects a shift toward bureaucratic stability and institutional continuity, rather than revolutionary fervor or charismatic leadership. The discourse centers on collective pride, peace, and productivity, portraying the Soviet state as the natural culmination of historical progress. However, this emphasis on order and unity also signals an ideological saturation, where repetition and standardization dilute emotional appeal. While rhetorical strategies still utilize ethos and pathos, they increasingly rely on routine rather than inspiration. This transformation supports Van Dijk's view of discourse as a stabilizing mechanism and aligns with Gramsci's theory that hegemonic power, once normalized, can become rigid and vulnerable to ideological fatigue.

5th Anthem - Gorbachev Era (1985-1991) 1977 National Anthem of the Soviet Union

Anthem in the Gorbachev Era: Same Words, Changing Meaning

In the 1977 version, phrases like "We have built a new life with Soviet power" and "Homeland full of the brotherhood of peoples" reflect a specific ideology. However, the reality was quite different:

- Soviet power weakened.
- Unity among the peoples gave way to disunity.
- The economic crisis deepened.
- Demands for independence became widespread.

Van Dijk's Ideological Discourse Analysis of the Gorbachev Period (1985-1991)

Discursive Gap and Crisis Approach

According to Van Dijk (1998: 137), "discourse-structure contradictions" occur when ideological discourse deviates from reality. During the Gorbachev era, despite the anthem emphasizing values such as unity, strength, and brotherhood, society presented a very different picture. This disconnect caused the discourse to lose its social legitimacy.

While the anthem proclaimed "Soviet power," people were standing in long grocery store queues. Although "fraternity" was highlighted, separatism was increasing in the Baltics and the Caucasus. This situation marked the moment when the discourse began to collapse.

This discursive dissonance ultimately exposes the fragility of ideological tools when they become disconnected from the socio-political realities they aim to reflect.

The Gorbachev Era (1985–1991) Rhetorical Analysis Loss of Credibility (Ethos & Logos Crisis)

The state's rhetoric no longer inspired confidence among the people. According to Aristotle (2007: 18), the foundation of credibility is ethos, which is lacking in this situation. In terms of the Logos strategy, the anthem, which proclaimed "The system works → the people are happy," no longer reflected social reality. Eagleton (1991: 61) argues that when an ideological structure collapses, a "meaning gap" arises. During the period of glasnost, the public was able to speak openly about many issues, yet the anthem remained unchanged. This situation can be viewed as a form of "ideological silence," where discursive dissonances are inevitable during times of ideological crisis. A "hegemonic conflict" occurs here: the old discourse has become ineffective, but a new one has yet to be fully established.

The Gorbachev era exposed the widening gap between ideological discourse and socio-political reality. While the official anthem retained the language of unity and strength, the lived experience of citizens was marked by economic crisis, national fragmentation, and political uncertainty. This dissonance resulted in a breakdown of rhetorical legitimacy what Aristotle defines as a collapse of ethos and logos. From Van Dijk’s perspective, the anthem exemplifies a failure in discourse strategy where institutional language loses its persuasive power. Gramsci’s notion of a hegemonic

crisis is also evident, as the consent that once sustained Soviet power eroded without a coherent alternative narrative. Thus, the anthem became a symbol not of unity, but of ideological inertia.

Comparative Analysis / Synthesis of Rhetorical Periods

Feature / Period	1. Anthem (Lenin Era)	2.Anthem (Stalin Era)	3.Anthem (Khrushchev Era)	4.Anthem (Brezhnev Era)	5.Anthem (Gorbachev Era)
Tone of Discourse	Revolutionary, mobilizing	Nationalist & leader glorifying	Proud, unifying	Enterprise, order-centric	Ceremonial but hollow, a reflection of the period of dissolution
Leader Emphasis	Lenin & Stalin are explicitly mentioned	Stalin is the central figure	It never passes	It never passes, the system is glorified	It never goes away, the leader figure disappears
The , "Us-Them " Distinction	Net: people vs. invaders	Clearly emphasizing the enemy and external threat	Implied: past threat	Dim: enemy undefined, unity inward	None: ideological distinctions are blurred, unity dissolves
Pathos (Emotion)	Very high: anger & hope	High: heroism & loyalty	Medium-high: courage & pride	Middle: belonging & loyalty	Weak: emotional connection with the public is lost
Logos (Logic)	Revolution = liberation	Stalin = guide, homeland = sacred	Unity = freedom	Socialism = immutability and norm	Emphasis on a system that contradicts reality
Ethos (Legitimacy)	The leader figure speaks	Stalin is spoken for	The people speak	The system speaks, the people are the collective subject	There is no subject of the discourse, credibility has fallen

Ideological Message	Class war and revolution	Patriotic heroism & praise of the leader	Socialist People's Union	Loyalty to the regime, defense of the status quo	Disbelief, ideological vacuum
Rhetorical Strategy	Command & repeat: Arise!	Metaphor & sublimation galore	Exaltation, metaphors and enthusiasm	Constant repetition, Routine repetition and standardized ideological	Routine repetition has lost its medium status
Choir / Collective Voice	Mass revolutionary call	The power of society is reflected in the leader	Voice of national unity	Ritualistic and static discourse	Symbolic but ineffective, empty collective voice

Table 1. Comparison of Soviet Marches in Periods and Rhetoric.

Across the five Soviet leadership eras, the national anthems reveal not only distinct ideological narratives but also evolving rhetorical techniques that reflect shifting hegemonic strategies. Van Dijk's emphasis on linguistic polarization and discursive strategies is particularly visible in the Stalin and Lenin periods, where language delineates "us " vs. "them " and mobilizes emotional urgency. Gramsci's concept of hegemony becomes increasingly relevant in the Khrushchev and Brezhnev eras, where the emphasis shifts from coercion to consent, and from leadership-centered discourse to system-centered legitimacy. Meanwhile, Aristotle's rhetorical triad (ethos, pathos, logos) allows us to trace how emotional resonance and credibility fluctuate: highly charged and persuasive under Lenin and Stalin, increasingly ceremonial and hollow under Brezhnev and Gorbachev. This theoretical triangulation demonstrates how discourse operates not merely as a tool of state communication but as a mirror of ideological vitality or exhaustion. It is in the collapse of this rhetorical coherence during Gorbachev's era that the anthem loses its function as a unifying symbol highlighting how form without resonance fails to sustain hegemony.

DISCUSSION

Through the lens of Van Dijk's (1998: 43) ideological discourse analysis, these anthems have crafted a collective sense of "we" across various eras, seeking to influence and guide public sentiment using ethos, pathos, and logos at a rhetorical level.

The "International Anthem," written during Lenin's era, transcends mere entertainment; it functions as an ideological instrument. Through its discourse, it defines and mobilizes oppressed peoples, aiming to foster a universal class consciousness. When examining this anthem alongside Van Dijk's (2006: 363) theories on discourse and manipulation, Gramsci's concept of hegemony, and Aristotle's rhetorical framework, it becomes evident that this anthem serves as both a political and rhetorical weapon of struggle.

In contrast, the anthem from the Stalin era focuses on creating a national identity and unity, sanctifying authority through the cult of the leader, and directing public sentiment by both antagonizing enemies and glorifying heroes. It shapes societal perceptions on emotional and cognitive levels through its rhetorical and ideological strategies. Unlike the universalist labor discourse in the Lenin period, Stalin’s anthem embraces a national, militaristic, and leader-centered ideology, diverging significantly from the International Anthem.

The Soviet anthem of the Khrushchev era shifted away from the leader-centric, triumphant, and militaristic rhetoric of Stalin's time. Instead, it emphasized the unity of the people and themes of peaceful coexistence. According to Van Dijk’s discourse analysis, this anthem employs the strategy of "erasing the figure of the leader" at the discursive level while still constructing a collective identity. Rhetorically, it adopts a softer tone based on unity, brotherhood, and belonging.

Consequently, while continuing to reflect Soviet ideology, the anthem was recontextualized through the process of de-Stalinization. The Soviet anthem of the Brezhnev era completely overcame the authoritarian, belligerent, and leader-centered discourse characteristic of Stalin's time. It established a rhetoric focused on the system’s achievements, the unity of the populace, and an environment of peace. According to Van Dijk’s analysis, this anthem reproduces ideology in a system-centered manner rather than a leader-centric one, fostering popular consent through a peaceful and proud sense of belonging, consistent with Gramsci's concept of hegemony. Rhetorically, the elements of ethos, pathos, and logos work together to create an identity that is integrated with the system.

Although the form of the Soviet anthem remained unchanged during the Gorbachev era, the ideological themes it conveyed increasingly diverged from the social realities of the time, rendering it an empty and ineffective propaganda tool. Van Dijk’s analysis of discourse identifies this as the moment when an anthem loses its hegemonic influence. Rhetorically, the collapse of ethos and

logos indicates that the state can no longer persuade its citizens, reducing the anthem to a symbolic void for that era.

In general terms, while the International Anthem of the Lenin period promoted a radical discourse centered on revolutionary collectivism, class solidarity, and universal labor, the Stalin-era anthem adopted a more authoritarian and nationalistic tone, emphasizing the cult of individual leadership, militarism, and anti-enemy sentiment. The Khrushchev era shifted the focus away from the post-Stalin leader, praising system successes through collective popular unity and peace. During Brezhnev's time, this discourse became increasingly institutionalized, transforming into a propaganda tool that linked the system with themes of peace, work, and freedom. By the Gorbachev period, the disconnect between the anthem's discourse and social reality had become evident; while the anthem persisted symbolically, it lost its ideological efficacy. Although its rhetoric did not change, society did. This phenomenon can be elucidated through Van Dijk's concepts of "discursive crisis," Eagleton's "ideological vacuum," and Fairclough's "loss of legitimacy."

While both Van Dijk's discourse analysis and Gramsci's concept of hegemony explain how power operates through language, they do so from complementary yet distinct perspectives. Van Dijk focuses on the micro-level strategies of discourse—how repetition, lexical choices, or pronoun usage encode ideology. In contrast, Gramsci conceptualizes hegemony at a more structural level, as the means by which ruling ideas become common sense through civil society and consent. Thus, the Soviet anthems' rhetorical strategies (ethos, pathos, logos) identified through Van Dijk's lens gain deeper meaning when understood within Gramsci's hegemonic framework—especially in periods like the Brezhnev era, where ideological legitimacy was not enforced but internalized by the public. This theoretical juxtaposition enables a richer interpretation of how language and ideology interact in nationalistic contexts.

CONCLUSIONS

This study contributes to discourse analysis by offering a comparative rhetorical and ideological examination of Soviet national anthems across different regimes, a topic rarely analyzed in such a longitudinal and systematic manner. It also expands the scope of musicology by integrating classical rhetorical theory and ideological critique into the analysis of national anthems as politically charged texts, rather than solely cultural or artistic expressions. Through these analytical

tools, Soviet anthems are shown to function as ideological apparatuses that reflect state power, shape collective identity, and respond to shifting political realities.

The framework employed here combining Van Dijk's ideological discourse analysis with Aristotle's rhetorical theory can be extended to other contexts. Future research might investigate national anthems in other socialist or post-socialist countries, such as China or Vietnam, or apply this framework to non-musical state discourse like political speeches or school textbooks. Theoretically, this study offers a model for integrating discourse analysis with musicology and political communication, enriching our understanding of how ideology operates across cultural forms.

RECOMMENDATIONS

This study opens several avenues for future research. First, comparative analyses between Soviet national anthems and those of other socialist or post-socialist states such as China, Vietnam, or Cuba may reveal how different ideological regimes utilize music as a discursive tool. Such a comparative approach can broaden our understanding of how political power and cultural expression intersect in varying historical and geopolitical contexts.

Second, the methodological framework combining Van Dijk's ideological discourse analysis with Aristotle's rhetorical theory can be applied to other forms of state discourse beyond anthems. For instance, school textbooks, official speeches, or national holidays may similarly encode ideological content. Exploring such texts could further illuminate how states construct, sustain, or lose hegemonic authority.

Third, incorporating audience reception studies or media analysis could complement this study's textual focus. Understanding how citizens responded to or internalized anthem messages in different eras would offer deeper insights into the actual ideological influence of these anthems.

Finally, integrating digital tools such as corpus linguistics or software-assisted discourse analysis may increase the replicability and empirical robustness of future studies. This would also address the limitations of purely interpretive analysis and support the growing interdisciplinary dialogue between political communication, musicology, and discourse studies.

REFERENCES

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (Çev. A. Tümertekin). İthaki Yayınları.

Aristotle**.** (2007). *On rhetoric: A theory of civic discourse* (Çev. G. A. Kennedy). Oxford: Oxford University Press.

Ayhan, N. (2018). *Simgesel yapılarda hegemonya ve ideolojinin inşası*. İstanbul: Cinius Yayınları.

Bell, D**.** (1990). *İdeolojinin sonu* (Çev. B. Çorakçı). İstanbul: Sentez Yayınları.

Billig, M. **(**1995). *Banal nationalism*. London: SAGE Publications.

Çelik, N. B. (2009). *İdeolojinin soykütüğü I: Marx ve ideoloji*. İstanbul: DeKi Yayınları.

Eagleton, T. (1991). *İdeoloji: Bir giriş* (Çev. M. Belge). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.

Fitzpatrick, S**.** (1992). *The cultural front: Power and culture in revolutionary Russia*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Fitzpatrick, S. (2001). *The Russian revolution*. Oxford University Press.

Foucault, M. (1987). *Söylemin düzeni* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Hil Yayınları.

Frolova-Walker, M. (2016). *Stalin's music prize: Soviet culture and politics*. New Haven, CT: Yale University Press.

Goldman, L. D. (2015). *Art of intransigence: Soviet composers and art music censorship, 1945–1957* (Yayımlanmamış doktora tezi). Chicago Üniversitesi, Chicago.

Gramsci, A. (2016). *Hapishane defterleri – 1* (Çev. K. Somer). İstanbul: Sol ve Onur Yayınları.

Hall, S., Lumley, R. ve McLennan, G. (2007). Politics and ideology: Gramsci. On ideology içinde (ss. 45–76). London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203357064-22

Hosking, G. (2017). *The Russian constitutional experiment: government and duma, 1907–1914.* Cambridge University Press.

Jones, P. (2013). *Myth, memory, trauma: Rethinking the Stalinist past in the Soviet Union, 1953–70.* Yale University Press.

Kaplan, I. R. (2017). *The art of nation-building: National culture and Soviet politics in Stalin-era Azerbaijan* (Yayımlanmamış doktora tezi). Georgetown Üniversitesi, Washington, DC.

Kelley, D. R. (1987). *Soviet politics from Brezhnev to Gorbachev*. New York: Praeger Publishers Inc.

Khlevniuk, O. (2015). *Stalin: New biography of a dictator*. Yale University Press.

Laclau, E. (1981). *Politics and ıdeology in marxist theory: capitalism, fascism, populism*. London: Verso

Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso.

Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji* (Ş. Mardin Bütün Eserleri, Cilt 3). İstanbul: İletişim Yayınları

McLellan, D. (2012). *İdeoloji* (Çev. C. B. Yıldırım, 3. baskı). İstanbul: Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık.

Mitchell, R. (2016). Introduction. *The Journal of Musicology*, 33(3), 271–276.

Plamper, J. (2012). *The Stalin cult: a study in the alchemy of power*. Yale University Press.

Roth-Ey, K**.** (2020). *Singing the nation: music and sovereignty in the USSR*. UCL Discovery. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10110544/

Sablin, I. (2019). Parliaments and parliamentarism in the works of Soviet dissidents, 1960s–80s. *Parliaments, Estates and Representation*, 40(1), 78–96. https://doi.org/10.1080/02606755.2019.1615672

Taruskin, R**.** (1997). *Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Therborn, G. (2008). *İktidarın ideolojisi ve ideolojinin iktidarı* (Çev. T. B. Kırmızı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tsipursky, G. (2016). Jazz, power, and Soviet youth in the early Cold War, 1948–1953. The Journal of Musicology, 33(3), 332–360.

Van Dijk, T. A**.** (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. London: SAGE Publications.

Van Dijk, T. A. (2003). *Ideology and discourse: A multidisciplinary introduction*. Barcelona: Pompeu Fabra University.

ZiZek, S. (2010). *Günümüz ideolojisinden kesitler* (Çev. A. B. Karadeniz). İstanbul: Encore Yayınları.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Bu çalışma, Sovyetler Birliği döneminde kullanılan beş farklı ulusal marşın ideolojik söylem ve retorik yapısını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma, Lenin'den Gorbaçov'a kadar uzanan yaklaşık yetmiş yıllık dönemi kapsamakta ve her bir marşın, üretildiği tarihsel bağlamın sosyo-politik koşullarına göre nasıl şekillendiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Marşlar yalnızca müzikal eserler değil; aynı zamanda dönemin hegemonik ideolojisinin sembolik temsilleri ve

siyasal iktidarın meşruiyet stratejilerinin sözcüleridir. Bu çerçevede analizler, Teun A. van Dijk'in ideolojik söylem çözümleme modeli ile Aristoteles'in *ethos*, *pathos* ve *logos* temelli retorik kuramı dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.

İdeolojinin dilsel düzlemde nasıl inşa edildiğini anlamak, özellikle totaliter rejimlerde iktidarın kendini nasıl yeniden ürettiğini analiz etmek açısından kritik öneme sahiptir. Ulusal marşlar, devletin resmi ideolojisinin en yoğun ve doğrudan ifade edildiği metinler arasında yer alır. Bu yönüyle marşlar yalnızca ulusal birlik ve gurur temalarını değil; aynı zamanda belirli bir tarihsel anlatıyı, düşman imgelerini ve meşruiyet stratejilerini de içinde barındırır. Marşların içerdiği metaforlar, tekrar eden ifadeler ve çağrısal söylemler yalnızca retorik değil; aynı zamanda iktidarın ideolojik kodlarını iletmekte kullanılan araçlardır.

Sovyetler Birliği'nin ilk dönemlerinde kullanılan Enternasyonal Marşı, proleter enternasyonalizmini yücelten; işçi sınıfının küresel ölçekteki kurtuluş mücadelesine odaklanan ve devrimci bilinç inşa etmeyi amaçlayan güçlü bir söyleme sahiptir. "Zincirini kır ", "ayağa kalk " "gibi eyleme çağıran ifadeler yalnızca bireysel direnişi değil, kolektif devrimci bir öznenin inşasını da teşvik eder. Bu retorik, Van Dijk'in söylem analizinde sıkça karşılaşılan "biz"ve "onlar " ayrımını net bir biçimde kurar: "Biz " ezilen işçi sınıfını, "onlar " ise sömürücü kapitalist düzeni temsil etmektedir. Bu ayrımın inşası, ideolojik kutuplaşmayı artırarak kolektif dayanışmayı meşrulaştırır. Ethos, halkın kendi kendini temsil etme hakkını meşrulaştırırken; pathos üzerinden öfke, umut ve devrimci coşku gibi yoğun duygular harekete geçirilir. Logos ise devrimci eylemin kaçınılmazlığına dayanan bir mantıksal çerçeve sunar: Zincirler kırılırsa, özgürlük mümkün olur.

Stalin döneminde kullanılan marş ise daha farklı bir ideolojik formasyona sahiptir. Bu dönemde marşın dili, lider merkezli söylemi ön plana çıkaran ve neredeyse bir tür kişilik kültü oluşturan temsillerle örülüdür. Marşta sıkça geçen "Stalin bizi yetiştirdi ", "zaferden zafere koşturdu " gibi ifadeler, liderin halkla özdeşleştirilmesini sağlayarak onun ideolojik olarak kutsanmasına zemin hazırlar. Bu söylem biçimi, düşman imgesini de pekiştirir. Düşman dışsallaştırılmış; tehdidin varlığı, halkı bir arada tutan önemli bir faktör hâline gelmiştir. Bu bağlamda pathos öğesi kahramanlık, sadakat ve fedakârlık gibi temalarla desteklenirken; logos da tarihsel başarıların sürekliliği üzerinden yapılandırılmıştır. Ethos burada halktan çok liderin kişiliğiyle ilişkilidir. Bu bakımdan halkın meşruiyeti, lidere olan sadakat üzerinden inşa edilir. Retorik açıdan bu marş, halkı pasif kılan değil; lider etrafında seferber eden bir söylem örneğidir.

Kruşçev döneminde, Stalin sonrası yaşanan ideolojik çözülmeyle birlikte, ulusal marşlarda daha yumuşak, kolektif kimliği öne çıkaran ve halklar arasında birlik vurgusuna dayalı bir dil hâkim olmuştur. "Halkların dostluğu ", "birlik ve beraberlik " gibi kavramlar, çok uluslu Sovyet yapısının ideolojik bütünlüğünü sağlamaya yönelik bir çabanın göstergesidir. Van Dijk'in "söylemsel silme " stratejisi burada açıkça görülür: Stalin'in ismi marşlardan çıkarılmış; lider figürü yerini kolektif öznelere bırakmıştır. Ethos bu kez halkın kendi içinde kurduğu birlik üzerinden inşa edilirken; pathos, barış, kardeşlik ve karşılıklı güven temalarına dayanır. Logos ise bu çok uluslu birliğin Sovyet halklarını refaha taşıyacağı fikrine dayalıdır. Retorik olarak halkı ortak geçmişte buluşturup geleceğe yönelik bir umut inşa eden bir söylem ortaya çıkmıştır.

Brejnev dönemi, Sovyet sisteminin kurumsallaştığı, ideolojinin ise daha durağanlaştığı bir dönemdir. Bu dönemin marşlarında belirgin bir biçimde sistemin başarılarına vurgu yapılmakta; bireysel liderlerden çok, Sovyet rejiminin istikrarı ön plana çıkarılmaktadır. "Sovyet gücüyle yeni bir yaşam kurduk " gibi ifadeler, halkın yaşam standartlarının rejim sayesinde yükseldiğini ima eder. Bu söylem, artık doğrudan bir devrim çağrısı değil; var olan sistemin meşruiyetini koruma amacını güder. Pathos, çalışkanlık, barış ve sosyal adalet gibi evrensel değerlere yaslanırken; logos ise geçmiş başarıların bugünkü istikrarı mümkün kıldığı varsayımı üzerine kuruludur. Bu dönemde söylem, ideolojinin artık sistematik ve teknokratik bir düzenle temsil edildiğini ortaya koyar.

Gorbaçov dönemine gelindiğinde, ulusal marşların söylemi ile toplumsal gerçeklik arasında ciddi bir uyumsuzluk dikkat çekmektedir. Glasnost (açıklık) ve Perestroyka (yeniden yapılanma) politikalarıyla birlikte Sovyet toplumu daha şeffaf ve eleştirel bir yapıya evrilirken, marş söylemleri hala geçmişin ideolojik övgüsünü sürdürmektedir. Bu durum, Van Dijk'in "söylemsel kriz " kavramıyla örtüşmektedir. Söylem ile sosyal pratik arasındaki kopukluk, ideolojinin hegemonik etkisini yitirmesine yol açmıştır. Eagleton'un "ideolojik boşluk " tanımı da bu durumu desteklemektedir: Eski söylem geçerliliğini kaybetmiş; fakat yerine konulacak yeni bir ideoloji henüz kurumsallaşmamıştır. Bu bağlamda ethos unsuru işlevini yitirir, çünkü halk söyleme inanmamaktadır. Pathos ise toplumsal duyguları harekete geçirmekten uzak kalmakta; logos ise artık gerçeklikle bağdaşmamaktadır.

Sonuç olarak, Sovyet ulusal marşları yalnızca devletin resmî müzikleri değil; aynı zamanda dönemlerinin siyasal iklimini, ideolojik kodlarını ve toplumsal tahayyüllerini yansıtan güçlü söylemsel yapılardır. Her bir marş, üretildiği dönemin siyasal mantığına göre şekillenmiş; halkı harekete geçirme, yönlendirme, bütünleştirme ve iktidarın meşruiyetini pekiştirme gibi işlevler

üstlenmiştir. Van Dijk'in söylem çözümleme modeliyle ele alındığında, bu marşlar toplumsal kimlik inşasında etkili; retorik açıdan ise hem duygusal hem de mantıksal ikna araçlarını ustalıkla kullanan metinler olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle Sovyet marşları, lider figürlerinin meşruiyet stratejilerinden sistemin ideolojik evrimine kadar geniş bir çerçevede okunmayı hak eden tarihsel belgelerdir. Buna ek olarak, Sovyet marşlarının ideolojik işlevi yalnızca içerik üzerinden değil; aynı zamanda performans biçimleriyle de ilişkilidir. Marşların törenlerde, devlet etkinliklerinde ya da eğitim kurumlarında tekrar edilmesi, söylemin ritüelleştirilerek güçlenmesine katkı sağlamıştır. Böylece marşlar, sadece bir propaganda aracı değil; aynı zamanda kolektif hafızayı şekillendiren birer kültürel pratik haline gelmiştir. Dolayısıyla bu marşlar, ideolojinin yeniden üretiminde hem dilsel hem de kültürel semboller olarak tarihsel öneme sahiptir.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL
HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH
e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 30.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI :https://doi.org/10.51576/ymd.1687822
e-ISSN : 2792-0178
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

BURHAN FELEK VE REFİ' CEVAD ULUNAY'IN TÜRK MÜZİĞİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

ŞİMŞEK, Sezer[1]

ÖZ

Türkiye'de müzik sosyolojisi alanındaki çalışmaların temel konularından birisi Türk müziği tartışmalarıdır. Bu konu Cumhuriyet devri basınında da sıklıkla işlenmiş ve dönemin yazarları Türk müziğine dair bu tartışmalara müdahil olmuşlardır. Bu yazarlar arasında Burhan Felek (1889-1982) ve Refi' Cevad Ulunay'ın (1890-1968) önemli bir yeri bulunmaktadır. 19. yüzyıl sonlarında doğan ve İstanbul kültürüyle yetişen Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay, Türk müziğiyle çok erken yaşta tanışmışlar ve dönemin mûsikî meclislerinde bulunmuşlardır. Meşrutiyet döneminde gazeteciliğe başlayan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay, Cumhuriyet dönemi basınında çok uzun yıllar boyunca köşe yazarlığı yapmışlar, çeşitli konulardaki düşüncelerini basın aracılığıyla dile getirmişlerdir. Felek ve Ulunay'ın ele aldıkları konulardan birisi de Türk müziğidir. Bu çalışma Türk müziğine dair görüş sahibi isimlerden olan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın konuyla ilgili fikirlerini tanıtarak karşılaştırmalı olarak ele

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Kurumlar Sosyolojisi ABD, ssezersimsek@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-0725-2468

alabilmeyi ve Türk müziği tartışmalarıyla ilgili literatüre bir katkı sunabilmeyi amaçlamaktadır. Bu amaca bağlı olarak Burhan Felek'in ve Refi' Cevad Ulunay'ın Türk müziği hakkındaki yazılarına gazete taramasıyla ulaşılmış ve elde edilen yazılar Türk müziği tartışmaları bağlamında karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Batılılaşma, Mûsikî İnkılâbı, müzik sosyolojisi, Burhan Felek, Refi' Cevad Ulunay.

THE COMPARISON OF BURHAN FELEK AND REFİ' CEVAD ULUNAY'S VIEWS ON TURKISH MUSIC

ABSTRACT

One of the main topics of studies on the sociology of music in Turkey is the debate on Turkish music. This subject was frequently discussed in the press of the Republican period and the writers of the period were involved in these debates on Turkish music. Among these writers, Burhan Felek (1889-1982) and Refi' Cevad Ulunay (1890-1968) have an important place. Born in the late 19th century and educated in the culture of Istanbul, Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay became acquainted with Turkish music at a very early age and participated in the musical assemblies of the period. Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay, who started journalism in the Constitutional Monarchy period, worked as columnists in the Republican period press for many years and expressed their opinions on various issues through the press. One of the subjects Felek and Ulunay addressed was Turkish music. This study aims to introduce and compare the opinions of Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay on Turkish music and to make a contribution to the literature on Turkish music debates. Inline with this aim, Burhan Felek's and Refi' Cevad Ulunay's writings on Turkish music have been accessed by researching newspapers, and the articles obtained have been evaluated and interpreted comparatively by making sense of them in the context of Turkish music debates.

Keywords: Turkish music, Westernisation, Music Revolution, music sociology, Burhan Felek, Refi' Cevad Ulunay.

GİRİŞ

Türk müziği hakkındaki tartışmalar Türkiye'de müzik sosyolojisi alanında yapılmakta olan çalışmaların ana konularından birisidir. Bu tartışmalar büyük ölçüde 200 yıllık modernleşme

öyküsüyle ilgilidir ve yalnızca Cumhuriyet dönemindeki değil 19. yüzyılda müzik alanında söz konusu olan yenileşme eğilimlerini de yansıtmaktadır. Türk müziğine dair bu tartışmalar müzik çevrelerinin yanı sıra Cumhuriyet dönemi basınında da sıklıkla söz konusu edilmiş ve dönemin yazarları Türk müziğiyle ilgili bu tartışmalara müdahil olmuşlardır. Bu isimler arasında Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın önemli bir yeri bulunmaktadır.

Sözlük anlamı olarak müzik, "*duygu ve düşünceleri seslerle ifâde sanatı*"dır (Ayverdi, 2011: 905). Bununla birlikte müzik, "*belli bir ifade biçimi ve toplumu kendi çıkarları ve çözümleri üzerinde bilinçlenme olarak*" da okunabilir (Eğribel, 1993: 58). Müzik sanatı, toplum kimliğinden bağımsız değildir. Müzik belli bir kimliğin ifadesidir (Eğribel ve Sezer, 1993: 9). Bu bağlamda "*Sanatı toplum yaşamı içinde anlayabiliriz.*" (Eğribel ve Sezer, 1993: 38) ifadesi müzik için de geçerlidir. Müzik, toplumda olup bitenlerin, meselelerin anlaşılmasında ve açıklanmasında geçmişle ilişki kurulabilecek bir düzey olarak görülebilir. Bir başka ifadeyle müzik, "*toplumların kendilerine ait çözümleri belli bir açıdan kavrama aracı, toplumsal kimlik üzerine bilinçlenme biçimidir*" (Eğribel, 1993: 59-60).

Toplum kimliği, toplumlar arası ilişkilerde toplumların tarihteki konumlarına ve rollerine bağlı olarak belirlenmektedir. Toplumlar kendi kimliklerini diğer toplumlardan farklı olarak ifade etmişlerdir. Bu bağlamda müzik, toplum kimliğinin bilincine varılmasının bir aracıdır. Bunun yanı sıra toplum kimliğine aracılık etmektedir (Eğribel, 1993: 61). Türk tarihinin bir parçası olan Türk müziği de belli bir kimliği yansıtmaktadır (Eğribel ve Sezer, 1993: 5-6). Bununla birlikte 19. yüzyılda siyasetteki değişikliklere bağlı olarak geleneksel müziğin değişmesi, farklılaşması söz konusudur (Eğribel ve Sezer, 1993: 37).

Batılılaşma çabalarıyla birlikte 19. yüzyılda müzik alanında önemli bir değişim süreci karşımıza çıkmaktadır. II. Mahmud devrinde Mehterhâne'nin kapatılarak yerine Muzıka-yi Hümâyun'un tesis edilmesi (Aksoy, 1985: 1217), Avrupa müziğine düşkün olan Sultan Abdülmecid'in (Umur, 1987: 44) operaya ilgi duyması (Aksoy, 1985: 1219), Türk müziğinden pek zevk almayan Sultan II. Abdülhamid'in (Bardakçı, 2012: 112) gençlik döneminde piyano ve keman öğrenmesi ve Yıldız Sarayı'nda opera temsili verilmesi (Aksoy, 1985: 1224) bu dönemde özellikle Saray'da Batı müziğinin önemli bir yeri olduğuna işaret etmektedir. Bunun yanı sıra Tanzimat devrinde Dede Efendi'nin Saray çevrelerinden uzaklaşması, Türk müziğinin en önemli isimlerinden olan

Tanbûrî Cemil Bey'e Abdülhamid döneminde Saray'ın ilgisiz kalması gibi gelişmeler (Aksoy, 1985: 1227-1228) Saray'da vitrine yerleştirilen müziğin değişmekte olduğunu göstermektedir (Ayas, 2014: 31). Dolayısıyla 19. yüzyılda Batı müziği devletin neredeyse resmi müziği olmuş ve Osmanlı müziği artık geri planda kalmıştır (Ayas, 2014: 32).

Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilân edildiği dönemde 100 yıllık bir Batı müziği tecrübesinden söz etmek mümkündür (Aksoy, 1985: 1236). Bununla birlikte Osmanlı'nın son döneminde Batı müziğinin âdeta devletin resmi müziği hâline gelmesine karşın Cumhuriyet dönemindeki gibi Osmanlı müziğinin kültürel meşruluğunun hedef alınması söz konusu değildir. 19. yüzyılda yenileşmenin daha çok askeri ve siyasi alanla sınırlı kalması, toplumun Batılılaşma yönünde zorlanmaması sebebiyle iki müzik yan yana yaşamış ve toplum kimliği zorlanmamıştır (Ayas, 2014: 32, 59).

Osmanlı ile özdeşleşen Türk müziği, Batı müziği kalıplarıyla uyuşmayan bir müzik türüdür (Eğribel ve Sezer, 1993: 5-6). Buna karşılık yeni dönemde Doğu müziği, Batı müziğine göre değerlendirilmiş ve bu yolla Batı müziğine üstünlük atfedilmiştir (Eğribel, 1993: 58). Bunun yanı sıra Batı müziğinin evrensel olduğu iddia edilmiştir. Hâlbuki Doğu ve Batı olduğu müddetçe evrensel bir müzikten bahsedilmesi mümkün değildir (Eğribel ve Sezer, 1993: 9-10). Bu bağlamda Doğu ve Batı müziği arasındaki ilişkinin ileri-geri veya iyi-kötü farklılığı olduğunu da söylemek yanlıştır; müzikte ilerilik veya gerilik söz konusu değildir. Buna karşılık Batı müziğinin "tek müzik" veya "evrensel müzik" olarak tanıtılması söz konusudur. Batı müziğinin evrenselliğinden söz edilerek Batı kendi kimliğinden vazgeçmeden tek müzik olma çabası içerisinde kendi kimliğini dayatmaktadır (Eğribel ve Sezer, 1993: 9-10). Bunun yanı sıra Batı müziğinin tek müzik olarak sunulması, toplumun kendini ifade edecek bir araçtan yoksun bırakılması anlamına gelmektedir (Eğribel, 1993: 59-66).

Batı müziğinin mutlak bir değer olarak kabul edildiği bu dönemde Batı müziğine yönelmemizin zorunluluğundan bahsedilmiş (Sezer, 1993: 52) ve Mûsikî İnkılâbı ile beraber Osmanlı müziğine dair radikal bir dönüşüm söz konusu olmuştur (Ayas, 2014: 33). Darülelhan'daki Türk müziği bölümünün 1926'da kaldırılması (Aksoy, 1985: 1235), İstiklâl Marşı'nın bestesinin 1930 yılında değiştirilmesi (Ayas, 2014: 125) ve Türk müziğinin radyolarda icra edilmesinin 1930'ların ortalarında yasaklanması (Eğribel, 2009: 391) (bu yasak yaklaşık bir sene sürmüştür) gibi olaylar, bu dönemde müzikle ilgili köklü değişimin örneklerindendir. Dolayısıyla Türk tarihinin bir parçası olan Türk müziği, Osmanlı kimliğinin inkârıyla birlikte yabancı bir müzik olarak

görülmüştür (Eğribel ve Sezer, 1993: 6,38). Bu bağlamda Mûsikî İnkılâbı'nın ilk hedefi Osmanlı müziği olmuş ve "*Batıcı tercihi meşrulaştırma biçimleri aynı zamanda geleneksel kimliği meşruluk alanının dışına itme söylemlerine kaynaklık etmiş*"tir (Ayas, 2014: 113, 392).

Osmanlı kimliğinin inkârıyla birlikte Osmanlı müziğinin horlanması ve yabancı bir müzik olarak görülmesi söz konusudur (Eğribel ve Sezer, 1993: 38). Bu bağlamda Gökalp sosyolojisi, siyaset alanının yanı sıra yeni devletin müzik politikalarına ilişkin temel çerçeveyi de belirleyecektir (Ayas, 2013: 150). *Peyman* gazetesinde yayınlanan "Türklük ve Osmanlılık" başlıklı yazısında "*Osmanlı demek Türk demek değildir*" (Gökalp, 1976: 57) diyen Gökalp *Türkçülüğün Esasları'*nda da Doğu müziğini "hasta" ve "gayrı millî" olarak tanımlayacaktır. Buna karşın halk müziğinin milli kültürümüzün, Batı müziğinin ise yeni medeniyetimizin müziği olduğunu söyleyerek her ikisinin de bize yabancı olmadığını ifade edecektir. Gökalp'e göre milli mûsikî, halk müziği ile Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğinde pek çok melodi olduğunu söyleyen Gökalp, "*bunları toplar ve Batı musikîsi usulüne göre 'armonize' edersek, hem millî hem de Avrupalı bir musikîye mâlik oluruz*" diyecektir (Gökalp, 2004: 146-147). Batı kalıplarını ülkemize aktarabilmek için Osmanlılığın karşısına Türklüğü çıkaran Gökalp'in (Sezer, 2000: 130) bu müzik programı, Cumhuriyet dönemindeki müzik politikasının temelini oluşturmuştur (Behar, 1985: 1226-1227). Darülelhan'daki 'Şark musikisi' şubesinin kapatılmasıyla birlikte geleneksel Türk müziği eğitimine son verildiği ve radyoda Osmanlı müziğinin icra edilmesinin yasaklandığı bu dönemde Türk müziğinin, kendisini ortaya koymaktan, açıklamaktan çekinir hâle gelmesi söz konusudur. Baykan Sezer'e göre "*Osmanlı kimliğinden vazgeçilmesi, bu geçmişin horlanması ile birlikte Türk müziğinde bir çekingenlik, bir utangaçlık egemen olmuştur*" (Sezer, 1993: 54).

Bu dönemde Osmanlı müziğinin dışlanarak Türk halk müziğinin öne çıkması ve yeni dönemin müzik politikası olarak halk müziği üzerinde Batılı teknikler kullanılarak çoksesli bir müzik ortaya konmasının amaçlanması söz konusudur (Eğribel, 2009: 394-396). Bununla birlikte şehir toplumu, yüceltilen bu köy kültüründen pek tatmin olmamış ve şehir kültürünün tüm dokularına yüzyıllardır yerleşmiş olan bu müzik geleneğine bir biçimde sahip çıkmıştır (Ayas, 2014: 383, 393). Klasik Türk müziği çeşitli kültür muhitlerinde, mûsikî meclislerinde varlığını sürdürmüştür. Bunun yanı sıra Türk müziği konusu dönemin basınında da sıklıkla söz konusu edilmiştir. Türk

müziği hakkında pek çok yazı kaleme alan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın basına yansıyan bu tartışmalar içinde özel bir önemi bulunmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk müziği tartışmalarıyla ilgili mevcut literatürde Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın gözden kaçırılan isimler olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda Türk müziği tartışmalarıyla ilgili literatüre bir katkı sunabilmeyi amaçlayan bu çalışma, Cumhuriyet dönemindeki Türk müziğiyle ilgili tartışmalarda Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın dikkat çekici isimler olduklarını göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma Türk müziğine dair görüş sahibi isimlerden olan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın konuyla ilgili fikirlerini tanıtarak karşılaştırmalı olarak ele alabilmeyi ve Türk müziği tartışmalarıyla ilgili literatüre bir katkı sunabilmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla öncelikle Türk müziği tartışmalarından ana hatlarıyla bahsedebilmek için literatür taraması yapılmıştır. Bunun yanı sıra Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın gazeteci olmaları sebebiyle dönemin gazete ve mecmuaları taranmıştır. Burhan Felek'in yaklaşık yarım asır boyunca *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinde yazması söz konusudur. Refi' Cevad Ulunay ise diğer gazete ve mecmuaların yanı sıra *Yeni Sabah* ve uzunca bir süre *Milliyet* gazetesinde yazılar kaleme almıştır. Bu bağlamda Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın Türk müziği hakkındaki yazılarına dergi ve gazete taramasıyla ulaşılmış, elde edilen yazılar Türk müziği tartışmaları bağlamında tahlil edilmiş ve karşılaştırmalı yöntemle ele alınarak değerlendirilmiştir.

Burhan Felek ve Türk Müziği

Siyaset, kent sorunları, kültürel meseleler, spor gibi pek çok alanda yazılar kaleme alan Burhan Felek'in ilgilendiği konulardan biri de müziktir. Cumhuriyet dönemi basınının önemli isimlerinden biri olan Burhan Felek'in Türk müziği hakkındaki görüşlerinden bahsetmeden önce Felek'in yaşam öyküsünden de kısaca bahsetmek gerekmektedir.

1889 yılında Üsküdar'ın İhsaniye mahallesinde doğan Burhan Felek, daha sonraları Halil Rüştü İlkokulu adını alan Ravza-i Terakki'de ilkokulu okumuş, ardından Paşakapısı'ndaki Üsküdar Mülkî İdâdî Mektebi'nde öğrenimine devam etmiştir. İdâdî mektebinin ardından günümüzde İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi adıyla eğitim vermekte olan Mekteb-i Hukuk'a devam

eden Felek, öğrencilik yıllarında politikayla da ilgilenmiş ve Meşrutiyet döneminde İttihatçılara muhalif olan tarafta yer alarak Sabahaddin Bey'e yakın olan Ahrar Fırkası'na katılmıştır (Şimşek, 2017: 19, 27-39).

Hukuk Mektebi'ndeki öğreniminin ardından Evkaf Nezâreti'ne giren Burhan Felek, burada Mimar Kemaleddin Bey ile birlikte çalışmıştır. Geniş bir ilgi alanına sahip olan Felek, ilerleyen yıllarda Çanakkale Savaşı'nda karargâh fotoğrafçısı olarak görev almış, sinemayla ilgilenmiş ve *Tasvîr-i Efkâr* gazetesinde spor ve foto muhabirliği yapmıştır. Aynı zamanda Türk spor tarihinin ve spor basınının önemli isimlerinden biri olan Felek, *İdman* dergisinde yazmış, *Spor Âlemi* mecmuasının başyazarlığını yapmış, Selim Sırrı Tarcan ve Ali Sami Yen ile birlikte Türkiye İdman Cemiyetleri İttifakı'nı kurmuştur (Şimşek, 2017: 52-81, 100).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında *Vakit*, *Milliyet* ve *Tan* gazetelerinde yazan Burhan Felek, 1940-1969 yılları arasında *Cumhuriyet*'te, 1969-1982 yılları arasında ise *Milliyet* gazetesinde yazmıştır. 1950'li yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi'nden milletvekili adayı olmuş, 1963'teki Belediye seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi kontenjanından İstanbul Belediye Meclisi üyesi seçilmiştir. Bunların yanı sıra otuz yıla yakın bir süre Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nin başkanlığını yapan Burhan Felek'e yarım asırlık yazı hayatının ardından döneminin en kıdemli fıkra muharriri olması nedeniyle 1975 yılında "şeyhü'l-muharrirîn" ünvanı verilmiştir. *Milliyet* gazetesinde yazmaya devam eden Burhan Felek, 4Kasım 1982'de vefat etmiştir (Şimşek, 2017: 120-208). Meşrutiyet döneminden 1980'li yıllara değin çok uzun bir dönem boyunca toplumsal sorunlara dair yazılar kaleme alan Burhan Felek, eski bir Üsküdarlı olması sebebiyle Üsküdar'a ve İstanbul'un toplumsal tarihine yönelik eserler ve çeşitli hikâye kitapları kaleme almıştır. *Hayal Belde Üsküdar*, *Eski İstanbul Hikâyeleri*, *Geçmiş Zaman Olur ki*, *Yaşadığımız Günler*, *Vatandaş Ahmet Efendi* gibi eserler bunlar içinde ilk akla gelenlerdendir (Şimşek, 2017: 217-238).

Biyografisinden görülebileceği gibi başlı başına bir kültür muhiti sayılabilecek olan Üsküdar'da doğup büyüyen ve 19. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul kültürüyle yetişen Burhan Felek'in Türk müziğine olan ilgisi bir rastlantı sonucu değildir. İbnülemin Mahmud Kemal'in Mercan'daki konağında mûsikî meclislerine katılan Felek (Toros, 1998: 167) uzun yıllar boyunca yaşadığı Altunizade'deki köşkünde de mûsikî toplantıları düzenlemiştir. Bunun yanı sıra Cumhuriyet döneminde uzun yıllar boyunca *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinde yazan Burhan

Felek, Türk müziğine dair fikirlerini basın aracılığıyla dile getiren isimlerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Burhan Felek, Türk müziğiyle ilgili yazılar kaleme almıştır. 1950'li yılların başlarında *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan "Alaturka mı, alafranga mı?" başlıklı yazısı bunlardan birisidir. 1940-1969 yılları arasında yaklaşık 30 yıl boyunca *Cumhuriyet* gazetesinde yazan Burhan Felek, "Hadiseler Arasında" adlı bu köşesinde okuyucularından gelen mektuplara da cevap vermiştir. Bu mektuplardan birinde Burhan Felek'in Türk müziği hakkındaki görüşleri ve özellikle radyo programlarında Türk müziğine ağırlık verilmesi yönündeki sözleri eleştirilmekte, özellikle gençlerin Batı müziğine yönlendirilmesi gerektiği ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra Türk müziğinin hüzün verici ve insanı uyuşturan bir etkiye sahip olduğu söylenmekte, Batı müziğinin ise insanı neşelendirdiği ve enerjisini kamçıladığı dile getirilmektedir. Radyodaki yayınların da şahsî bir zevk meselesinden çok bir memleket meselesi olduğunu söyleyen okuyucu, müziğin terbiye edici bir özelliğe sahip olması sebebiyle Anadolu'nun en ücra yerlerinde dahi çocuklara Batı müziği dinletilmesini ve ancak bu yolla daha yüksek ideallere ulaşılabileceğini iddia etmektedir (Felek, 1950a: 3). Bu okuyucunun mektubuna köşesinde yer veren Felek, mektupta dile getirilen iddialara cevap vererek Türk müziği hakkında belli hususlardan bahsetmiştir.

Bunlardan ilki Türk müziğinin hüzün verici olduğuna ilişkin sözlerdir. Bu konuda Felek, "*alaturkanın mutlaka hüzün verici, alafranganın neşelendirici olduğu iddiası doğru değildir. Alaturkada insanı olduğu yerde oynatan pek çok neşeli parçalar ve alafrangada herkesin seve seve dinlediği mevzuları birer facia olan opera ve havalar vardır*" (Felek, 1950a: 3) demektedir. Türk müziğinin insanı uyuşturan bir etkiye sahip olduğu şeklindeki sözlere ise mehter müziğini hatırlatarak cevap veren Felek, "*Alaturka musikinin uyuşturucu olduğu iddiasına gelince; birçok serhad türküleri, Türk ordusunun savaş meydanlarındaki muvaffakıyetine yardım etmiştir. Türk ordusunda askeri neşelendirecek, şevklendirecek türküler ve oyunlar tertib etmekle vazifeli kollar vardı*" (Felek, 1950a: 3) ifadelerini kullanmaktadır. Müziğin bir eğitim aracı olması sebebiyle çocukların ve gençlerin Batı müziğine yönlendirilmeleri düşüncesine de katılmadığını belirten Burhan Felek, kendisinin ve yeni devletin kurucu kadrolarının da alaturka ile yetiştiğini belirtmektedir:

> "Musiki karakterinin, insan yetiştirmedeki rolüne gelince, ben şahsan Alaturka dinleyerek yetiştim. Alafranganın da bir kısım eserlerinden zevk alırım. Ne enerji, ne karakter bakımından Türk musikisi bana menfi bir tesir yapmamıştır. Bugünkü inkılâbları yapan nesiller de hep alaturka ile

> yetişmiştir. Garb musikisi dinleyenlerin daha iyi yetiştikleri iddiasına gelince; bunu hâdiseler pek de teyid etmiyorlar. Hitler'in pek maruf bir musikisever olduğunu hep bilirsiniz." (Felek, 1950a: 3).

Burhan Felek, Türk müziğini yalnızca bir nağme olarak dinletmek yerine güftelerin ortaya çıkmasını sağlayan koşulları anlatmak gerektiğinden de söz etmektedir (Felek, 1950a: 3). Bu bağlamda Felek, "*Dava Türk musikisini Türk çocuklarına tanıtmaktır*" (Felek, 1950a: 3) demektedir.

Cumhuriyet dönemindeki yazı hayatının yarım asra yakın bir süresini *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinde geçiren Felek, uzun yıllar boyunca Osmanlılık konusunu da yazılarında işlemiş, müzik, edebiyat, mimari gibi konuları tarihsel sürekliliğe atıfta bulunarak ele almıştır. *Cumhuriyet*'te yayınlanan bir yazısında "*Osmanlılık, Türklüğün en medenî koludur*" (Felek, 1949a: 3) ifadesinin ardından Felek, "*bugün elimizde sanat, edeb, ilim, cesaret, siyaset namına ne gibi tarihî kıymetler varsa Osmanlı ecdadımızın eserleridir. Ben Osmanlı idim. Bugünkü inkılâbı yapanlar da Osmanlılardı*" (Felek, 1949a: 3) demektedir. Bunun yanı sıra *Cumhuriyet*'te 8 Eylül 1950 tarihinde yayınlanan "Terbiyeye Dair" başlıklı yazısında "*bir milletin varlığı, mazisinden kendine miras kalan iyi cevherlere, an'anesine, terbiye sistemine, müziğine, diline, âdab ve erkânına dayanmaktadır.*" (Felek, 1950b: 3) diyen Felek, buna örnek olarak İngiltere'yi vermiş ve "*İngiltere'de bir sosyalist -yani inkılâbcı- hükûmet iktidar mevkiinde olduğu halde bütün cemiyet hayatının, irfan hayatının, ferd terbiyesinin esasları asırlardanberi yerleşmiş geleneklere dayanmakta ve kimse bunları değiştirmeye teşebbüs etmemektedir*." ifadelerini kullanmıştır. Burhan Felek, *Cumhuriyet*'te yayınlanan bir başka yazısında ise müzik, mimari, sanat gibi konularla ilgili şöyle demiştir:

> "Ben mazinin mahsulüyüm. Beni meydana getirmiş olan tarihî, içtimaî müessirleri inkâr edemem. Ben benim musikimi severim. Ben benim cemiyet terbiyemi isterim. Ben benim mimarime, benim sanatıma, benim edeb erkânıma bağlıyım. Bundan ayrıldığım gün kıymetim sıfırdır. Ben asırların biriktirdiği birtakım âmillerin mahsulüyüm. O âmilleri inkâr edemem ve inkâr edilmesine tahammül edemem. Ben her milletin mutlaka an'anesine ve mazisine bağlı, hürmetkâr olması gerektiğine, en büyük kuvveti bu tarihî temelde bulabileceğine inananlardanım. Bunu kimse başka türlü düşünemez. İngiltere mazisine bağlı değil midir? Fransa mazisine bağlı değil midir? Amerika kendisine bir mazi aramakta değil midir? Ve nihayet Sovyetler, mazilerindeki mefahire, kıymetlere bağlanmayı şiar edinmediler mi?" (Felek, 1949b: 3).

Burhan Felek, *Cumhuriyet* gazetesindeki bu yazılarının yanı sıra 1969 yılında yazmaya başladığı *Milliyet* gazetesinde de bu düşüncelerini dile getirmeyi sürdürmüştür. 1970'lerin başlarında yayınlanan "Eski Mûsikî" başlıklı yazısı bunlardan biridir. Türk müziğiyle ilgili pek çok hususa değinilen bu yazı, özellikle bu müzik geleneğinin devam edebilmesine yönelik bir arayışın ifadesi

olarak okunabilir. Yazının başlarında "*Evvelâ bir milleti ayakta tutan şeylerin başında dil, âdetler, musiki gibi mânâlar gelir. Bunları sıkı tutan milletler, istiklâllerini kaybetseler de tekrar kazanabilirler... Emsali vardır; çoktur.. Ama bunları kaybedenler, müstakil de olsalar kendilerini bilmezler*" (Felek, 1970: 2) diyen Felek, Türk müziği konusunda nesiller arasında bir kültürel aktarımdan artık bahsedilemeyeceğini, bu konuda bir kırılma yaşandığından söz etmektedir. Yahya Kemal'in "Eski Mûsıkî" şiirine de yazısında yer veren Felek, "*genç nesiller maalesef, Yahya Kemal'in anlattığı bu âlemi bilmezler. Yâni bizim genç kuşaklar dedelerinin, babalarının asırlarca besteleyip okuduğu, çaldığı, geliştirdiği kendi musikisini bilmez, ondan zevk almaz*" (Felek, 1970: 2) demektedir. Burhan Felek, bu konudaki kabahatin ise geçmiş nesle ait olduğunu söylemektedir. Kendi müziğine giderek yabancı hâle gelmenin sonucunu ise "*Çocuklarımıza bunu dinletmemiş, öğretmemiş, onların ruhlarındaki musiki susayışını nihayet önü ardı iptidaî bir kabile musikisine dayanan bugünkü depreşik şamata musikisine muhtaç, hattâ müptelâ hale getirmişizdir*" (Felek, 1970: 2) sözleriyle anlatmaktadır. "*Türk musikisi güfte şiiri, nağme şiiri ve tek ses üzerindeki büyük hünerleriyle övünülecek bir eserdi*" (Felek, 1970: 2) diyen Felek, bu müziği anlamanın "*tam bir mutluluk ve derin bir duygu âlemine giriş*"i temin ettiğini söylemektedir (Felek, 1970: 2). Genç kuşakları Türk müziğinin habersiz mirasçıları olarak gören Felek, gençlere bu müziği anlamaya çalışarak dinlemelerini tavsiye etmekte ve "*Göreceksiniz ki; sizin de başkasını aratmayacak bir öz sanatınız var*" (Felek, 1970: 2) demektedir.

Türk müziğinin yeni kuşaklarca dinlenmesini ve benimsenmesini bekleyen Burhan Felek, bu görevin ise radyo ve televizyonlara düştüğünü belirtmektedir. "*Bu iş radyolarımıza televizyonumuza düşer.. Meyhanelerimize değil. Meyhanelerdir ki onu sefil hale getirmiştir.*" (Felek, 1970: 2) diyen Felek, radyo ve televizyonlarda Türk müziğinin tanıtılmasını istemektedir. Bu bağlamda Felek, radyo ve televizyonlarda "*izahlı Türk musikisi seansları*" düzenlenmesini tavsiye etmektedir (Felek, 1970: 2).

Burhan Felek'in bu yazıdaki itirazlarından biri de müzik konusunda ileri-geri ayrımı yapılmasına yöneliktir. Nitekim ileri-geri dikotomisi doğrultusunda Batı "ileri", buna karşılık Osmanlı'dan kalan her şey ise "geri" olarak kodlanmıştır (Ayas, 2014: 45). Bu ayrım elbette müzik için de geçerlidir. Doğu müziğinin "geri", Batı müziğinin ise "ileri" olarak görülmesi söz konusudur. Buna karşılık -tekrar etmek gerekirse- müzikte ilerilik veya gerilik söz konusu değildir. (Eğribel ve Sezer, 1993: 9-10). Bu bağlamda Burhan Felek "*Musikinin gericisi ilericisi olmaz*" (Felek, 1970: 2) demektedir.

Burhan Felek'in müzik hakkındaki görüşleri ana hatlarıyla bu şekildedir. 19. yüzyıl sonlarında Üsküdar'da doğan ve çocukluğundan itibaren İstanbul kültürüyle yetişen Burhan Felek, Türk müziğine yönelik ilgisini sürdürmüş, uzun yıllar kendi konağında dönemin önemli mûsikîşinaslarıyla birlikte mûsikî meclisleri düzenlemiş ve bunun yanı sıra Cumhuriyet dönemi basınında çok uzun yıllar boyunca yazdığı *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinde siyasi, ekonomik, kültürel meselelerle birlikte müzik konusundan da bahsetmiştir. Bununla birlikte basında Türk müziğiyle ilgili yazan tek isim elbette Burhan Felek değildir. Burhan Felek ile aynı kuşağa mensup bir başka isim olan Refi' Cevad Ulunay da Türk müziği tartışmaları dendiğinde akla gelen ilk isimlerdendir. Bu bağlamda Refi' Cevad Ulunay'ın Türk müziği hakkındaki görüşlerinden bahsetmek gerekmektedir.

Refi' Cevad Ulunay ve Türk Müziği

Çağdaşı olan Burhan Felek gibi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devrolan kuşağa mensup isimlerden biri olan ve Türk toplum tarihinde hızlı bir değişimin yaşandığı dönemlere tanıklık eden Refi' Cevad Ulunay, Türk basın tarihinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda Türk müziği hakkında görüş sahibi isimlerden biri olan Ulunay, bu konuyla ilgili *Yeni Sabah* ve *Milliyet* gibi gazetelerde yazılar kaleme almıştır. Ulunay'ın Türk müziğine dair basına yansıyan görüşlerinden önce Ulunay'ın biyografisinden de söz etmek gerekmektedir.

Refi' Cevad Ulunay, babası Muhiddin Paşa'nın görevi nedeniyle bulunduğu Şam'da 1890 yılında dünyaya gelmiştir. Muhiddin Paşa ile Makbule Hanım'ın oğlu olan Refi' Cevad, ailesinin Mevlâna'nın soyundan gelmesi sebebiyle ileriki yıllarda "nay"dan (ney=nay) mülhem olan "Ulunay" soyadını almıştır. Çocukluk yılları Vefa'da geçen Ulunay, ilk önce Taş Mektep'te, ardından Şemsü'l-Maarif, Galatasaray Lisesi ve en son olarak Mekteb-i Hukuk'ta (daha sonraları İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi adını almıştır) okumuş ve bu okullarda Recaizade Mahmud Ekrem, Babanzâde Ahmed Naim, Muallim Naci, Ebul'ulâ Mardin gibi isimlerden ders almıştır (Şimşek, 2016: 21-23).

Meşrutiyet döneminde çok genç yaşta gazeteciliğe başlayan Refi' Cevad Ulunay, 1909 yılından itibaren *Tanin*, *İkdam* gibi gazetelerde çalışmış, daha sonraları Hürriyet ve İtilâf Fırkası'na yakınlığıyla bilinen *Şehrah* gazetesine geçmiştir. 1911 yılında ise *Alemdar* adlı gazeteyi kurmuştur. Bu gazetenin yazarları arasında Yusuf Ziya Ortaç, Refik Halid Karay, Cenab

Şahabeddin gibi isimler bulunmaktadır. Bâb-ı Âli Baskını'nın ardından *Alemdar* gazetesi kapatılmış, Sadrazam Mahmud Şevket Paşa'nın 1913'te öldürülmesinin ardından İttihatçılara muhalif olan pek çok kişi sürgüne gönderilmiştir. Bunlardan biri olan Refi' Cevad Ulunay'ın sürgünü de dört yıldan fazla sürmüştür. 1918 yılının sonlarına doğru *Alemdar*'ı tekrar çıkarmaya başlayan Ulunay, İttihatçılara olan kızgınlığından dolayı Kuvâyı Milliye'nin aleyhinde yazılar yazmıştır. Buna karşın İstiklâl Savaşı Türk ordusunun galibiyetiyle sonuçlanmış ve Ulunay İngilizler vasıtasıyla yurtdışına gitmiştir. 150'likler listesine dâhil edilen Ulunay, 1938 yılındaki af kanununun ardından ülkeye dönmüş ve daha sonraları kendisiyle yapılan bir röportajda hata ettiğini söylemiştir (Şimşek, 2016: 25-59).

Ülkeye dönmesinin ardından 1940'ların başlarında Zekeriya Sertel'in önerisiyle *Tan*'da yazmaya başlayan Ulunay, daha sonraları Cemalettin Saraçoğlu tarafından çıkarılan *Yeni Sabah* gazetesinin yazar kadrosunda yer almıştır. 1953'te Ali Naci Karacan'ın teklifiyle *Milliyet*'e geçmiş ve vefatına değin bu gazetede yazmayı sürdürmüştür. "Takvimden Bir Yaprak" adlı köşesinde tarih, kültür, edebiyat, halkın gündelik problemleri gibi konularda yazılar kaleme alan Ulunay'ın yazıları için Milliyet gazetesi yazarı Abdi İpekçi, "*samimi bir muhafazakârlığın, kökünde saf milliyetçi duygular yatan bir gelenekçiliğin ifadesidir*" demektedir. 15 yıl boyunca *Milliyet*'te yazan Ulunay, 4 Kasım 1968 tarihinde vefat etmiştir. (Şimşek, 2016: 61-83).

Gençlik yıllarından beri müziğe ilgi duyan Refi' Cevad Ulunay, Tanbûrî Cemil Bey, Ûdî Nevres Bey, Kânûnî Hacı Arif Bey gibi isimlerle tanışmış, mûsikî meclislerinde bulunmuştur. Bu bağlamda Ulunay'ın gazetelerde ele aldığı mevzulardan birisinin Türk müziği olması anlaşılabilir bir durumdur. Refi' Cevad Ulunay, çeşitli konularda yazdığı yazılarda sözü zaman zaman müziğe getirerek Türk müziğiyle ilgili çeşitli hususlardan bahsetmiş; kimi yazılarında ise o tarihlerde ölen müzisyenlerle ilgili hatıralarını anlatmış ve bu müzisyenlerin yaşamlarından söz etmiştir. Ulunay'ın bazı yazıları ise doğrudan doğruya Türk müziği tartışmalarıyla ilgilidir.

1940'lı yılların ortalarında *Yeni Sabah* gazetesinde yazmakta olan Ulunay'ın 19 Ağustos 1945 tarihinde yayınlanan yazısı "Radyoda Türk Musikisi" adını taşımaktadır. Bu yazısında öncelikle radyodaki müzik yayınından söz eden Ulunay, Türk müziği yayınının niteliksiz olduğunu söyleyerek yazısına başlamaktadır. "*Herkesçe mâlûm bir hakikattir: Biricik radyomuz milli musikimizi, Türk musikisini sevmez*" (Ulunay, 1945: 1) diyen Ulunay, radyoda yayınlanan şarkıların da yanlış okunduğunu söylemektedir. Türk müziğinden anlayanların bu şarkıları radyodan dinlemediğini belirten Ulunay, "*musikiden anlıyanların çoğu sanki mahsus*

yapılıyormuş gibi yanlış, tamamen yanlış okunan bu şarkıları dinleyip sinirlerini bozmamak için kaçıyorlar" (Ulunay, 1945: 1) demektedir. Bununla birlikte mûsikîşinas olmayan, şarkıların usulünü, makamını bilmeyenlerin ise doğru yanlış demeden bu müziği dinledikleri, yanlış da olsa bu müziği dinlemenin hiç olmazsa kendilerine iyi geldiğini söylemektedir. Bu kişiler için Ulunay, "*doğru yanlış ruhunun gıdasını almak ister*" (Ulunay, 1945: 1) demektedir.

Radyoda Türk müziğine lâyık olduğu önemin verilmesi gerektiğini söyleyen Ulunay, Türk müziğinin Batı müziğinden daha üstün olduğunu belirtmekte ve "*Bizce Hamamîzade Dede Wagner'den de Mozart'tan da üstündür*" (Ulunay, 1945: 1) ifadesini kullanmaktadır. Bunun sebebi olarak da "*ben Türk olduğum için böyle duyuyorum*" (Ulunay, 1945: 1) demektedir. Refi' Cevad Ulunay, radyoda Türk müziğine ayrılan vaktin de çok sınırlı olduğunu belirtmektedir. Bu vaktin toplam yalnızca bir saat olduğunu söyleyen Ulunay, "*bu da öyle bölük salıktır ki adama doyumluk değil tadımlık hissini verir*" (Ulunay, 1945: 1) demektedir. Radyoda Batı müziğine yer verilmesine yönelik bir itirazının olmadığını; fakat radyoda en azından günde üç kez iyi icra edilmiş Türk müziğine yer verilmesi gerektiğini belirtmektedir. Radyonun Türk müziği konusunda daha hassas olması gerektiğini düşünen Ulunay, "*Radyo programında Türk musikisi yegâne alâka uyandıran bir mevzudur. Radyonun bunu şükranla minnetle takdir ederek ona göre bize hizmet etmesi lâzımgeldiğini zannediyoruz*" (Ulunay, 1945: 1) demektedir.

Ulunay'ın dile getirdiği itirazlardan biri de Türk müziğinin radyoda "Tarihi Türk musikisi" olarak tanıtılmasına ilişkindir. Ulunay, bu müziğin adının "Tarihi Türk musikisi" değil "klasik musiki" olması gerektiğini ifade etmektedir. Nitekim Ulunay'a göre "Tarihi Türk musikisi" kavramı olumsuz bir anlama sahiptir, "tarihe karışmış" anlamını ihtiva etmektedir (Ulunay, 1945: 1). Ulunay, bu konuya *Yeni Sabah*'ta yayınlanan "Buyurun Cenaze Namazına" başlıklı yazıda da değinmektedir. "*Evvelâ millî Türk musikisini, tarihi Türk musikisi yaptılar. Niçin, neden? Tarihi demek maziye karışmış demektir.*" diyen Ulunay, Hacı Faik Bey'in "Jaleler saçsın nesim gülzâre dönsün cûybâr" şarkısının bile hâlâ terennüm edildiğini söylemekte ve "*Bu musiki tarihe karışmış olur mu? Bu iddia tutmadı*" (Ulunay, 1948a:1) demektedir.

Ulunay'ın bu yazısındaki bir diğer eleştirisi ise Türk müziğinde mandolin kullanılmasına yöneliktir. Ulunay, mandolinin çıkardığı sesi eleştirmekte ve Türk müziğinin icrasında mandoline yer olmadığını söylemektedir. Bu konuda Ulunay, "*Türk musikisini çirkinleştirmek için*

düşündüler, taşındılar, meselâ bir mandolin korosu yaptılar. Bu cırlak ve madeni sesli âletle besteler çalmağa kalktılar ve bize mandolinin teneke mahallesine yağmur hissini veren tımtım'larını dinletmeğe çalıştılar" (Ulunay, 1948a: 2) demektedir.

Türk müziğinin yeni dönemde icra edilmesiyle ilgili eleştirilerini 1940'lı yıllardaki yazılarında dile getiren Ulunay'ın "Tatlı su Türkleri ve Musikimiz" başlıklı yazısı da Türk müziği konusunu ele aldığı önemli yazılarından birisidir. Ulunay, *Türk Musikisi Dergisi*'nde 4 Eylül 1951 tarihinde yayınlanan bu yazısında ilk olarak "Tatlısu Türkleri" kavramını tanıtmaktadır:

> "Bizim memlekette (Levanten)lere 'Tatlısu Frenkleri' denilirdi. Bunlar, ne Garplı ne de Şarklı idiler. Fransızcaları da acaip bir şeydi. Biz Türkler Karagözde, Orta Oyununda bunlarla çok alay etmişizdir. Şimdi Tatlısu Frenkleri tâbiri unutuldu; onların yerine 'Tatlısu Türkleri' kaim oldu. Bunlar da ne Garplıdır, ne Şarklı... Onlar için millî terbiye, millî an'ane, millî bir aile mefhumu hattâ bir lisan zevki diye bir şey yoktur. Bizim tatlı nüktelerimizi, cinaslarımızı anlıyamazlar, anlamağı ayıp sayarlar, Garbın nükte diye sarfettiği soğukluklara bayılırlar. Velhasıl ne koyundurlar ne keçi..." (Ulunay, 1951: 1)

"Tatlısu Türkleri"ni millî kültürden uzak bir grup olarak tanıtan Ulunay, bu grubun Türk müziğinin de aleyhinde olduğunu, bu müziği ortada kaldırmak istediklerini söylemekte ve "*Bu Tatlısu Türklerinin her şeyden evvel yıkılmasını, kaldırılmasını istedikleri şey de, 'Millî Türk musikisi'dir. Onu yıkmak, ortadan kaldırmak için ellerinden gelse her türlü cebir ve zor kullanmayı bile mübah görürler*" (Ulunay, 1951: 1) demektedir. Buna karşılık Ulunay, Türk müziğini sevenlerin bu çabaya karşı olduklarını ve bu müziğe sahip çıktıklarını belirterek "*Bendeniz ve benim gibi Türk musikisini sevenler, bu kadar kültürümüzle iktifa ediyoruz ve daha fazlasına lüzum görmüyoruz. Ne yapalım? Anamızın karnından çıktık babamız kulağımıza hicaz makamından bir ezan okudu, ilk işittiğimiz ses bu oldu*" (Ulunay, 1951: 8) demektedir.

Müzikle ilgili yazılarında geçmiş dönem hâtıralarına da yer veren Ulunay, Tanbûrî Cemil Bey'in evindeki anılarından (Ulunay, 1948b: 98), Kânûnî Hacı Arif Bey, Ûdî Nevres Bey gibi isimlerin bulunduğu mûsikî meclislerinden (Ulunay, 1959: 3) söz etmektedir. Ulunay, Türk müziğiyle ilgili görüşlerini de vefatına kadar bir şekilde dile getirmeye devam etmiştir. Zeki Müren'in *Hafta Sonu* mecmuası için 1967 yılında Ulunay ile yaptığı röportajda Ulunay'ın Zeki Müren'in sorusuna verdiği cevap şu şekildedir:

> "- Muhterem üstadımız, sizce alaturka müzik mi, yoksa alafranga mı?
> Sesi gümbürdedi:
> - "Elbette alaturka ve alaturkanın klâsik eserleri. Evvelâ Itrî, sonra Dede, Zekâî Dede, Astik Ağa, Nikoğos Ağa ve Şevki beyin eserlerini dinlerken ağlamaktan kendimi alamam." (Müren, 1967: 3)

Bu röportajda verdiği cevap, Ulunay'ın konuyla ilgili benzer görüşlerini 1960'lı yıllarda basın aracılığıyla dile getirmesine bir örnektir. 1900'lerin başlarında Tanbûrî Cemil Bey, Ûdî Nevres

Bey, Kânûnî Hacı Ârif Bey gibi musikişinasların evlerinde, meclislerinde bulunan Ulunay, özellikle 1940'lı yıllardan sonraki yazılarında pek çok konunun yanı sıra Türk müziği konusundan da bahsetmiştir. Bu yazılarında Türk müziğine yönelik eleştirilere ve uygulamalara itiraz etmiş ve bu görüşlerini 1960'lı yılların sonlarına kadar gazete ve mecmualar vasıtasıyla kamuoyuyla paylaşmıştır. Bu yönüyle Refi' Cevad Ulunay, Cumhuriyet dönemi basınında Türk müziğini mevzûubahis eden önemli yazarlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇLAR

19. yüzyıldaki yenileşme hareketleri büyük ölçüde askeri ve siyasi alanla sınırlı kalmakla birlikte müzik alanında da bir etkiden söz etmek mümkündür. Bu dönemde Batı müziği devletin resmi müziği haline gelmiş, Osmanlı müziği ise saray çevrelerinde giderek geri planda kalmıştır. Bununla birlikte, Batı müziğinin daha çok devlet düzeyinde görünür olmasına karşılık Osmanlı müziğinin de varlığını sürdürdüğünü belirtmek gerekmektedir. Yaklaşık 100 yıllık bir Batı müziği tecrübesi devralan Cumhuriyet döneminde ise -Gökalp sosyolojisindeki teorik çerçeveye de uygun olarak- Osmanlı müziği dışlanmış ve doğrudan eleştiri konusu yapılmıştır. Cumhuriyet döneminde Osmanlı/Türk müziğiyle ilgili bu yeni durum dönemin basınında da ele alınmış ve konuyla ilgili yazılar yayınlanmıştır. Bunlar içinde Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın yazılarının önemli bir yeri bulunmaktadır.

Türk basın tarihinin önemli isimlerinden olan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde çok uzun yıllar boyunca sürdürdükleri gazetecilik yaşamlarıyla dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devrolan kuşağa mensup olduklarını da belirtmek gerekmektedir. 19. yüzyıl sonlarında doğan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay, çocukluk yıllarından itibaren İstanbul kültürüyle yetişmişlerdir. Çok özel bir kültür muhitinin içinde yer alan ve dönemin önemli Türk mûsikîşinaslarıyla da aynı meclislerde bulunan Felek ve Ulunay, Türk müziğiyle de çok erken yaşta tanışmışlardır.

Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın Türk müziği hakkındaki görüşleri karşılaştırıldığında her iki ismin düşüncelerinin birbirine büyük ölçüde benzediği görülmektedir. Öncelikle her ikisi de Türk müziğinin tarihsel ve toplumsal önemine işaret etmektedir. *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinde müzik konusuna Osmanlılık bağlamında yaklaşan ve Türk müziğinin kültür

hayatımızdaki yerinden söz ederek bu müziğin genç kuşaklar tarafından sahiplenilmesini bekleyen Felek'in düşüncelerine benzer olarak Ulunay da milli kültürden uzaklaşılmaması gerektiğini söylemekte, Türk müziğinin tarihten gelmesine rağmen tarihe karışmadığını, hâlâ yaşayan bir müzik geleneği olduğunu dile getirmektedir.

Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın birbirleriyle aynı düşüncelere sahip oldukları bir diğer husus radyoda Türk müziğine daha fazla yer verilmesi konusudur. Türk müziğinin çocuklara ve gençlere tanıtılmasını, radyolarda izahlı Türk müziği programları yapılmasını tavsiye eden Burhan Felek'e benzer şekilde Refi' Cevad Ulunay da radyoda daha nitelikli bir Türk müziği yayınının yapılmasını ve Türk müziğine daha fazla yer ayrılması gerektiğini ifade etmektedir. Her iki isim de o gün için en önemli iletişim araçlarından olan radyo vasıtasıyla Türk müziğinin geniş toplum kesimlerine dinletilmesini oldukça önemsemektedir.

Türk müziği ve Batı müziği karşılaştırması da Felek ve Ulunay'ın ele aldıkları konulardan biridir. Müzikte ilericilik ve gericiliğin söz konusu olmadığını söyleyen Burhan Felek, Türk müziğinin "gerici müzik" olarak tanıtılmasına itiraz etmektedir. Türk kültürünün önemine dikkat çeken Refi' Cevad Ulunay ise Türk müziğini Batı müziğine tercih ettiğini açıkça ifade etmekte, Dede Efendi'nin Mozart'tan, Wagner'den üstün olduğunu söylemektedir.

Batı müziğinin sistematik olarak methedilmesi, ön plana çıkarılması karşısında Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay'ın Türk müziğinin önemini ısrarla vurgulamaları oldukça dikkat çekicidir. Türk müziğine dair düşüncelerini dile getirirken kadim bir müzik geleneğine yaslanan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay, bu geleneğin sürdürülebilmesi, yeniden inşa edilmesi anlamında açıktan bir tavır sergilemişlerdir. Bunu önemli kılan ise Türk müziğine dair bu düşüncelerin basın aracılığıyla dile getirilmesidir. Türk müziğine dair benzer görüşleri savunan Burhan Felek ve Refi' Cevad Ulunay, Cumhuriyet dönemi basınında Türk müziğinin bir anlamda sözcülüğünü yapan isimler olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKLAR

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musıki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (Cilt 5, 1212-1236. ss.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ayas, G. (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, G. (2013). Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde "Müzecilik" ve Altın Çağ Söylemleri. *Tarih ve Uygarlık: İstanbul* (3), 149-159.

Ayverdi, İ. (2011). *Asırlar boyu târihî seyri içinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Bardakçı, M. (2012). *Refik Bey: Refik Fersan ve hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1985). Ziya Gökalp ve Türk Musikisi. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (Cilt 5, 1225-1227. ss.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eğribel, E. (1993). Müzik ve Toplum Kimliği. E. Eğribel ve B. Sezer (Ed.), *Türk Müziği* içinde (57-67 ss.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Eğribel, E. (2009). Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması. *Türkiye'de Toplum Bilimlerinin Gelişimi I: Kıta Avrupası Etkisi (Sosyoloji Yıllığı: 18)* içinde (385-398 ss.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Eğribel, E. ve Sezer, B. (Ed.). (1993). *Türk Müziği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Felek, B. (1950a, 3 Temmuz). Alaturka mı, alafranga mı? *Cumhuriyet*, s. 3.

Felek, B. (1949a, 30 Nisan). Bir acaib mektub. *Cumhuriyet*, s. 3.

Felek, B. (1970, 27 Mayıs). Eski Musiki. *Milliyet*, s. 2.

Felek, B. (1949b, 19 Nisan). İnkılâb davası mı? *Cumhuriyet*, s. 3.

Felek, B. (1950b, 8 Eylül). Terbiyeye Dair. *Cumhuriyet*, s. 3.

Gökalp, Z. (2004). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gökalp, Z. (1976). Türklük ve Osmanlılık. Ş. Beysanoğlu (Haz.), *Makaleler I (Diyarbekir-Peyman-Volkan Gazetelerindeki Makaleleri* içinde (54-57 ss.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Müren, Z. (1967, 28 Aralık). Ulunay'la bir Sohbet. *Hafta Sonu*, s. 3.

Sezer, B. (1993). Müzik ve Batıcılaşma. E. Eğribel ve B. Sezer (Ed.), *Türk Müziği* içinde (45-55ss.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Sezer, B. (2000). Türkiye Sosyolojisi Seminer Notları 1. E. Eğribel. (Yay. Haz.), *Osmanlılık: Türkiye Sosyolojisi 1* içinde (73-248 ss.). İstanbul: Berdan Matbaası.

Şimşek, S. (2016). *İki Devrin Muhalifi Refi' Cevad Ulunay ve İstanbul*. İstanbul: Libra Yayınları.

Şimşek, S. (2017). *Şeyhü'l-muharrirîn Burhan Felek*. İstanbul: Libra Yayınları.

Toros, T. (1998). *Türk Edebiyatından Altı Renkli Portre*. İstanbul: İsis Yayımcılık.

Ulunay, R. C. (1959). Bir Kıymet Daha Gitti. *Milliyet*, s. 3.

Ulunay, R. C. (1948a). Buyurun Cenaze Namazına. *Yeni Sabah*, s. 1-2.

Ulunay, R. C. (1948b). Dinle.. Tanburun Enînin.. *Salon* (7), 98.

Ulunay, R. C. (1945). Radyoda Türk Musikisi. *Yeni Sabah*, s. 1.

Ulunay, R. C. (1951). Tatlı su Türkleri ve Musikimiz. *Türk Musikisi Dergisi* (43), 1, 8.

Umur, S. (1987). Abdülmecit, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu. *Milli Saraylar* (1), 43-59.

EXTENDED ABSTRACT

One of the main topics of studies on the sociology of music in Turkey is the debate on Turkish music. These debates are largely related to the 200-year history of modernisation and reflect not only the Republican era but also the 19th century's tendencies towards musical innovation. These debates on Turkish music were also frequently discussed in the press of the Republican period, and writers of the period were involved in these debates on Turkish music. Burhan Felek (1889-1982) and Refi' Cevad Ulunay (1890-1968) have an important place among these names. This study aims to introduce and compare the ideas of Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay, who have opinions on Turkish music, and to make a contribution to the literature on Turkish music debates.

Although the 19th century reform movements were largely limited to the military and political spheres, it is possible to speak of an influence on music as well. In this period, Western music became the official music of the state, while Ottoman music remained in the background in the palace. However, it should be noted that while Western music was more visible at the state level, Ottoman music continued to exist. In the Republican period, which inherited a Western music experience of about 100 years, Ottoman music was excluded and directly criticised. This new situation in the Republican period was also discussed in the press of the period and articles were

published on the subject. Among these, the writings of Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay are remarkable.

Born in the late 19th century in Üsküdar and educated in Istanbul culture since his childhood, Burhan Felek maintained his interest in Turkish music, organised musical assemblies in his own mansion for many years together with important musicians of the period, and also wrote about music along with political, economic and cultural issues in Cumhuriyet and Milliyet newspapers for many years. Felek mentioned that instead of presenting Turkish music only as a melody, it was necessary to explain the conditions that led to the emergence of lyrics. Felek, who spent nearly half a century of his writing life in Cumhuriyet and Milliyet newspapers during the Republican period, also dealt with the issue of Ottomanism in his writings for many years, and addressed subjects such as music, literature and architecture by referring to historical continuity. Expecting Turkish music to be listened to and adopted by new generations, Burhan Felek states that this task falls to radio and television.

Refi' Cevad Ulunay, another name belonging to the same generation as Burhan Felek, is one of the first names that come to mind when discussions on Turkish music are mentioned. Ulunay, who was present in the homes and assemblies of musicians such as Tanbûrî Cemil Bey, Ûdî Nevres Bey and Kânûnî Hacı Ârif Bey in the early 1900s, mentioned Turkish music among many other subjects, especially in his writings after the 1940s. In these writings, he objected to criticisms and practices against Turkish music and shared his views with the public through newspapers and magazines until the late 1960s. Ulunay, one of the names who had an opinion on Turkish music, wrote articles on this subject in newspapers such as Yeni Sabah and Milliyet. Ulunay stated that Turkish music should be given the importance it deserved and that Turkish music was superior to Western music. In his writings in the press, Ulunay objected to criticisms and practices against Turkish music and shared his views with the public through newspapers and magazines until the late 1960s.

Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay's views on Turkish music are very similar to each other. First of all, both of them emphasise the historical and social importance of Turkish music. Similar to the opinions of Felek, who approaches the subject of music in the context of Ottomanism in Cumhuriyet and Milliyet newspapers and expects young generations to embrace Turkish music

by talking about its place in our cultural life, Ulunay states that one should not move away from national culture, and that Turkish music has not disappeared into history despite its historical roots, and that it is still a living musical tradition.

Another issue on which Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay share the same thoughts is the issue of giving more space to Turkish music on the radio. Similar to Burhan Felek, who recommends that Turkish music should be introduced to children and young people and that Turkish music programmes with explanations should be made on the radio, Refi' Cevad Ulunay states that more qualified Turkish music should be broadcasted on the radio and more space should be allocated to Turkish music. Ulunay and Felek attach great importance to making Turkish music heard by large segments of society through radio, which was one of the most important means of communication at the time.

It is remarkable that Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay insistently emphasise the importance of Turkish music despite the systematic praise of Western music. Burhan Felek and Refi' Cevad Ulunay, who defended similar views on Turkish music, appear as the spokes persons of Turkish music in the Republican period press.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd

e-ISSN: 2792-0178

Our journal is an academic peer-reviewed journal, both national and international, and it is a journal that aims to announce the shares that all music lovers will make in their academic life, and has met the criteria of the academic incentive law in the appointments of proficiency in art, doctorate, associate professorship, professorship.

As of 2023, our journal has started to publish four times a year, in March, June, September and December, in line with the needs.

First of all, iThenticate reports of our articles are taken by us, and the similarity rates are limited to a maximum of 20%. Articles above this limit are not accepted. Articles that are below the limit are first checked by the secretariat, then the spelling editor examines the spelling and spelling rules, and then the language is checked by the foreign language editor. Finally, articles reviewed by at least two referees who are experts in their fields are included in the publication stage, provided that they are approved by at least two referees.

Our team has started to be scanned in important indexes during the existence of our journal and in line with our experience, and it still continues to work with sensitivity to provide the necessary conditions for TRDizin.

As of 2021, our Doi application has been accepted, and all research articles written in master's, doctoral graduation and associate professorship applications are assigned to Doi.

Yegah; Since it is only an online e-journal, there is no obligation to print, and the publisher TOLGA KARACA continues the publication of the journal with the official permission given by the Ministry of Culture and Tourism, General Directorate of Libraries and Publications.

Volume VIII Issue 2

June 2025

TOKAT / TÜRKİYE