Cilt / Volume 12 • Issue / Issue 1 • Yıl / Year 2025

E-ISSN: 2618-5695

KONSERVATORYUM
CONSERVATORIUM

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

E-ISSN: 2618-5695

Konservatoryum
Conservatorium

Cilt/Volume 12 • Sayı/Issue 1 • Yıl/Year 2025

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Dizinler
Indexing & Abstracting

TÜBİTAK-ULAKBİM TR Dizin
DOAJ
EBSCO Central & Eastern European Academic Source
Erih Plus
Gale Cengage
Ulrichsweb

Sahibi
Owner

Prof. Tufan KARABULUT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Turkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Responsible Manager

Prof. Tufan KARABULUT

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, State Conservatory, Istanbul, Turkiye

Yazışma
Correspondence

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Istanbul University, State Conservatory

Gülsuyu Mahallesi, Fevzi Çakmak Caddesi, Sarmaşıklar Sokak, No: 5, 34848, Maltepe, İstanbul, Türkiye
+90 (216) 418 76 39 / 27248
cons@istanbul.edu.tr
https://cons.istanbul.edu.tr/

Yayıncı
Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi
Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt/Fatih, İstanbul, Türkiye
+90 (212) 440 00 00
iupress@istanbul.edu.tr
https://iupress.istanbul.edu.tr/

Yayın Türü
Publication Type

Yaygın Süreli
Periodical

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.
The publication languages of the journal are Turkish and English.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.

Dergi Yazı Kurulu
Editorial Management

Baş Editorler
Editors-in-Chief

Prof. Dr. Tufan KARABULUT
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
tufank@istanbul.edu.tr

Baş Editor Yardımcıları
Co-editors-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Selim YAVUZ
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
msyavuz@istanbul.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Eylül BİÇER
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Caz Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye
eylulbicer@istanbul.edu.tr

Etik Editörü
Ethics Editor

Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Piyano Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye
zehra.hendekli@istanbul.edu.tr

Tanıtım Yöneticisi
Publicity Manager

Araş. Gör. Simay YILMAZ
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
syilmaz1@istanbul.edu.tr

Yayın Kurulu
Editorial Board Members

Prof. Dr. Şebnem ÜNAL
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü
sebnem.unal@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Ali Özkan MANAV
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye
ozkan@ozkanmanav.com

Prof. Dr. Begüm ÇELEBİOĞLU
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
begum.celebioglu@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ
Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Kocaeli, Türkiye
sgoktas@kocaeli.edu.tr

Prof. Dr. Armağan ELÇİ
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye
armagane@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Beste TIKNAZ MODİRİ
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye
bestetiknaz@gmail.com

Prof. Dr. Abdullah AKAT
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
abdullahakat@istanbul.edu.tr

Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye
okanmurat@gmail.com

Prof. Dr. Mehtap DEMİR GÜVEN
İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
mehtapd@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Fatma Belma OĞUL
İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
ogulb@itu.edu.tr

Doç. Dr. Anna OLDFIELD
Coastal Carolina University, Conway, United-States
aoldfield@coastal.edu

Doç. Dr. Giovanni De ZORZI
University Ca' Foscari of Venice, Department of Philosophy and Cultural Heritage, Venice, Italy
dezorzi@unive.it

Prof. Dr. Joseph JORDANIA
The University of Melbourne, Faculty of Fine Arts and Music, Melbourne, Australia
jordania@unimelb.edu.au

Prof. Dr. Ralf Martin JAEGER
University of Münster, Department of Musicology, Münster, Germany
ralf.jaeger@unimuenster.de

Prof. Dr. Razia SULTANOVA
Cambridge University, Cambridge, England
razia@raziasultanova.co.uk

Prof. Dr. Selena RAKOCEVIC
University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Department of Ethnomusicology, Belgrade, Serbia
selena.rakocevic@gmail.com

Prof. Dr. Svanibor PETTAN
University of Ljublijana, Faculty of Arts, Department of Musicology, Ljublijana, Slovenia
svanibor.pettan@guest.arnes.si

Dr. Tvrtko ZEBEC
Institue of Ethnology and Folklore Research, Honorary Professor, Zagreb, Croatia
zebec@ief.hr

Prof. Dr. Ulrich MORGENSTERN
University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Folk Music Research and Ethnomusicology, Vienna, Austria
morgenstern@mdw.ac.at

Prof. Dr. Ayla ULUDERE *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü*
ayla.uludere@msgsu.edu.tr

Prof. Dr Zibelhan DAĞDELEN *Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir Devlet Konservatuarı, Opera Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye*
zibelhan.dagdelen@deu.edu.tr

İçindekiler
Table of Contents

Araştırma Makalesi | Research Article
Analysing Synthetic Scale Structures in Ulvi Cemal Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies* **01**
Ümit Fışkın

Araştırma Makalesi | Research Article
Mehmed Zâti Bey'in "Borizan ve Tranpete Muallimi" Adlı Eserinin İncelenmesi **14**
The Analysis of Mehmed Zâti Bey's Work Entitled "Borizan ve Tranpete Muallimi"
Gökhan Yalçın

Araştırma Makalesi | Research Article
Necati Giray'ın Üç Keman İçin "Ağıt" Triosunun Form Özellikleri **29**
Form Features of Necati Giray's "Ağıt"Trio for Three Violins
Lale Hüseynova Hasanova

Araştırma Makalesi | Research Article
Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda Bestekârı "Reftâr" Olarak Kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin Tahlîli **38**
Analysis of the Sabâ Saz Semâîsi, Whose Composer is Recorded as "Reftâr" in the Leon Hancıyan Collection
Emre Düzün

Araştırma Makalesi | Research Article
Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 Numaralı Defterin Muhteviyatının Değerlendirilmesi **54**
Evaluation of the Contents of Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection Notebook Number 274
İsmail Yörükçüoğlu

Araştırma Makalesi | Research Article
Memetik Kuramın Ötesinde: Müzikte Bilgi Temelli Evrimsel Başarı Modeli **74**
Beyond Memetic Theory: An Knowledge-Based Model of Evolutionary Success in Music
Güncel Gürsel Artıktay

Araştırma Makalesi | Research Article
"İrticalî İcranın Tatbik Edildiği Caz Toplantısı": Jam Session'a Tarihsel ve Teorik Yaklaşımlar **94**
"The Jazz Gathering Where Improvised Performance is Practiced": Historical and Theoretical Approaches to the Jam Session
Selim Tan

Araştırma Makalesi | Research Article
Arabic Music Conference 1932 Committees "Committee of Makams, Rhythm, and Composition" **110**
Mohamed Mostafa Ahmed Mohamed, Gözde Çolakoğlu Sarı, Ozan Baysal

Araştırma Makalesi | Research Article
Painting and Music: Renaissance Expressions of Harmony 129
Hande Tokgöz

Araştırma Makalesi | Research Article
"I Want to Conquer the World": Chasing the Wild Goose, Tracing the Noise 145
Hüseyin Serbes

Araştırma Makalesi | Research Article
Comparison of Analog and Software-Based Processors in the Mixing Processabstract 159
Mehmet Özkeleş

Araştırma Makalesi | Research Article
Francis Poulenc'in Müzikal Tarzı ve Üflemeli Çalgılar ile Piyano İçin Bestelediği Sextet, FP 100 Üzerine Bir Analiz 179
An Analysis of Francis Poulenc's Musical Style and His Sextet for Woodwinds and Piano, FP 100
Kaan Civelek, Ayşe Özlem Akdeniz

Araştırma Makalesi | Research Article
Piyano Yarışmalarının Kariyer Sürecine Etkileri 207
Effects of Piano Competitions on Career Process
Mustafa Emir Barutcu

Araştırma Makalesi | Research Article
Franz Liszt'in "Totentanz" Eserinin İcrasina Yönelik Teknik ve Sanatsal İnceleme 221
Technical and Artistic Analyses on the Performance of Franz Liszt's "Totentanz"
Samir Mirzayev

Araştırma Makalesi | Research Article
Arel Teorisinin İktidarı Üzerine Bir İnceleme 235
A Study on the Authority of Arel Theory
Pınar Çakı, Gözde Çolakoğlu Sarı

Araştırma Makalesi | Research Article
Türk Halk Müziği Ses İcrasında Vibrato Kullanımının Hız ve Kapsam Değerleri Üzerinden Dijital Analizi: Rıza Konyalı ve Davut Sulari İcrâ Örneği 250
Digital Analysis of the Use of Vibrato in Turkish Folk Music Vocal Performance on Rate and Extent Values: Rıza Konyalı and Davut Suları Performance Example
Nevzat Erol, Kenan Serhat İnce

Araştırma Makalesi | Research Article
Medyatizasyon Süreci Bağlamında Müziğin Teknolojisi, Teknolojinin Müziği 275
The Technology of Music, the Music of Technology From the Perspective of Mediatization
Serkan Karatay

Araştırma Makalesi | Research Article
Rachmaninoff'un Piyano Yazısında Yapısal ve Teknik Benzerlikler: 3. Piyano Konçertosu ile 2. Piyano Sonatı Arasında Karşılaştırmalı Bir İnceleme **298**
Structural and Technical Similarities in Rachmaninoff's Piano Writing: A Comparative Study Between the 3rd Piano Concerto and the 2nd Piano Sonata
Zeynep Gürgey

Araştırma Makalesi | Research Article
Oyunculukta Ses ve Performans Sürecinde Yaşanan Fonksiyonel Ses Problemleri **317**
Voice in Acting and Functional Voice Problems in the Performance Process
Kenan Özsever, Semih Çelenk

Araştırma Makalesi | Research Article
Sevim Burak'ın *Everest My Lord* Metnini Peyzaj Metnin Kurulum Stratejileriyle İncelemek **327**
Analyzing Sevim Burak's *Everest My Lord* with the Formation Strategies of Landscape Text
Zeynep Erdal

Araştırma Makalesi | Research Article
Japon *Nihonbuyō* Eğitiminde İçsel Gücün Bedenleşmesi: Ustadan Çırağa *Seishin*'in Aktarımı **345**
Emdodiment of Inner Strength in Japanese *Nihonbuyō* Training: Transmission of *Seishin* from Master to Disciple
Şebnem Sözer Özdemir

Araştırma Makalesi | Research Article
Rancière'in İmge Krizi Düşüncesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Metaforik İmgeleri **359**
Metaphorical Images of Beckett and Müller on the Context of Rancière's Idea of Image Crisis
Elif Ceren Bodur

Araştırma Makalesi | Research Article
Edward Gordon Craig'in 'Kukla Üstü'nden Robert Bresson'un 'Model'ine Oyuncunun Temsili **371**
The Representation of the Actor from Edward Gordon Craig's Uber-Marionette to Robert Bresson's 'Model'
Sercan Özinan

Araştırma Makalesi | Research Article
Kimlik Bunalımından Bunalım Kimliğine "Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden" **382**
From Identity Crisis to the Crisis of Identity "Save Yourself from the Beauties I Wished for You"
Ali Noyan Ayturan

Araştırma Makalesi | Research Article
K. Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner Oyunculuk Yöntemleri: Benzerlikler ve Farklılıklar **399**
Acting Methods of K. Stanislavski, Lee Strasberg, and Sanford Meisner: Similarities and Differences
Okan İzgi

Araştırma Makalesi | Research Article
Barok Dönem İtalyan Operasında Arya Formunun Gelişim Süreci **416**
The Development Process of the Aria Form in Italian Opera in the Baroque Period
Ayşe Bozkurt

Araştırma Makalesi | Research Article

A. A. Saygun'un Özsoy Operası'ndaki Ulusal Unsurlar — 431
National Elements in A. A. Saygun's Özsoy Opera
Ardan Beyarslan

Araştırma Makalesi | Research Article

Müzikal Tiyatroda Şarkı Söyleme Teknikleri: Stilistik, Pedagojik ve Performans Boyutlarıyla Bir İnceleme — 440
Singing Techniques in Musical Theatre: An Analysis with Stylistic, Pedagogical and Performance Dimensions
Sitare Bilge

Araştırma Makalesi | Research Article

Konservatuvar Öğrencilerinde Fiziksel Uygunluk Parametrelerinin Seçilmiş Bale Hareketlerine Etkisinin İncelenmesi — 458
Investigation the Effect of Physical Fitness Parameters on Selected Ballet Movements in Conservatory Students
Gökçe Akgün, Zeynep Dalğacı

Derleme Makalesi | Review Article

Arpın Yapısal Gelişimi Bağlamında Barok, Klasik ve Romantik Dönem Arp Konçertoları — 473
Harp Concertos of the Baroque, Classical, and Romantic Periods in the Context of the Structural Development of the Harp
Gözde Ece Yavaş Öztürk

Derleme Makalesi | Review Article

Igor Sposobin ve Sovyet Armoni Pedagojisinin Evrensel Mirası: Tarihsel, Teorik ve Kültürel Bir İnceleme — 484
Igor Sposobin and the Universal Legacy of Soviet Harmony Pedagogy: A Historical, Theoretical and Cultural Review
İlke Karcılıoğlu

Çeviri Makalesi | Translation Article

"İmparator Olmak İsterdim" (K 539), Vatansever Bir Savaş Şarkısı Mıdır? — 494
"Ich Möchte Wohl Der Kaiser Sein" (Kv 539)-Ein Patriotisches Kriegslied?
Fatma Gökçe Çiçek Tuğer

Kitap Değerlendirmesi | Book Review

Performans Çalışmaları: Bir Giriş — 506
Performance Studies: An Introduction
Beril Özer

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 1–13

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1613880

Submitted 05.01.2025
Revision Requested 26.02.2025
Last Revision Received 26.03.2025
Accepted 07.04.2025
Published Online 09.04.2025

Research Article

Open Access

Analysing Synthetic Scale Structures in Ulvi Cemal Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*

Ümit Fışkın [1]

[1] Çorlu, Tekirdağ

Abstract Ulvi Cemal Erkin was a composer who was influenced by the Impressionist movement. This effect is particularly evident in timbre, texture, and chord elements. He composed works that combined traditional Turkish *makam* music with Western musical elements. He combined folk dances, Anatolian melodies, and *usûl*s and/or scale of the Turkish *makam* music, and utilized pentatonic scales, whole-tone scale, and synthetic scales while creating melodies. Besides, synthetic scale structures, which Erkin utilized, are not limited to the Turkish *makam* music. However, while analysing the scale structures employed by Erkin, researchers focused on their similarities with Turkish *makam* music. Therefore, the structures of synthetic scales that differ from the Turkish *makam* music scales utilized by Erkin will be analysed in this study. The scope of the study is limited to Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*. Document analysis, literature review method and style analysis method will be employed in this study. As a result, Erkin utilized such synthetic scales as overtone, Neapolitan Major 6th, Asian Bartók, Hungarian Minor/Major. Beside, he employed 'rotation' structures of some Turkish *makam* music scale. In this way, he expanded range of scale he employed. A comparative analysis of his works with those of other composers would contribute to the field.

Keywords Ulvi Cemal Erkin · mode · Turkish *makam* music · synthetic scale · style analysis

Citation: Fışkın, Ü. (2025). Analysing synthetic scale structures in Ulvi Cemal Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 1-13. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1613880

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Fışkın, Ü.

Corresponding author: Ümit Fışkın ufiskin7@gmail.com

Analysing Synthetic Scale Structures in Ulvi Cemal Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*

Since the first quarter of the 20th century, Nationalism has had an impact on cultures, politics, arts and music in Europe. According to Burkholder et al. (2010) around East Europe and Russia, in countries under the influence of Nationalism, composers utilized elements of their own cultural traditions for their musical production. They synthesized "a personal style from the diverse mix of national and foreign influences and of old and new music that surrounded them" (Burkholder et al., 2010, p. 786).
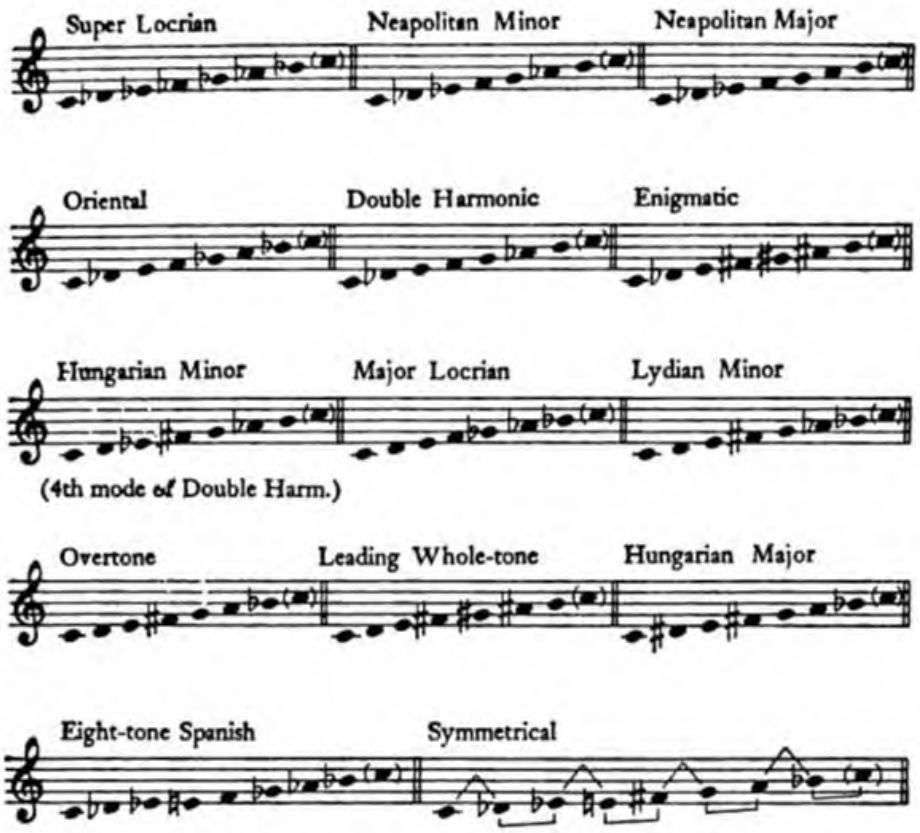
According to Tymoczko (2011), Western music composers in the 20th century used three different methods in their works: the chord-based approach, the scale-based approach, and the hybrid approach that combines these two methods. In the scale-based approach, the sound line or connections are linked to scales rather than chords. This approach extends the traditional modulation methods of the 19th century chord-based approach to new sequential domains. In addition to the major and minor scales, synthetic scales (whole tone, hexatonic, octatonic, Hungarian minor/major, etc.) and church modes are used as musical material in the scale-based approach (Araz, 2008).

According to Çöloğlu, while composers influenced by Impressionism turned to Far Eastern scales, composers influenced by Nationalism drew on scales from their own cultural traditions. This approach is evident in Debussy and Ravel's use of the pentatonic scale, whole-tone scale and church modes instead of the major/minor scale. In contrast, Stravinsky and Bartók used synthetic scales and scales inherited from their local cultures (Çöloğlu, 2005, p. 33). For example, new scale patterns were created using rotations of synthetic scales such as overtone and undertone scales (Antokoletz, 1993, pp. 27, 28, 31).

According to Dallin, synthetic scale is a combination of notes not "available in major, minor, or any mode. Infinite variety is possible in constructing scale of this sort." (Dallin, 1964, p. 39). According to Araz, "Without being bound to a certain tradition, completely original sound sequences are referred to as 'synthetic sequences' are defined." (Araz, 2011, p. 83). Persichetti mentioned about synthetic scale as follows: "Free placement of scale steps results in original scale formations beyond the sphere of major and minor modes. Most original scales are constructed by placing any number of major, minor, and augmented seconds in any other...Some 'original' or synthetic scales are used more often than others. These better-known scales often coincide with folk scales...". (Persichetti, 1961, p. 43). Synthetic scale is limited with one octave pitch range, and consists of seven pitches with two tetrachords. With the addition of the octave of the axis, the scale is completed. These two tetrachords can be identical or different. In this way, an infinite number of scale patterns can be reached. Persichetti provided a list of the main synthetic scales used in folk music melodies in Europe (Figure 1) (Persichetti, 1961, p. 44).

Figure 1

Examples of Synthetic Scales (Quotation: Persichetti, 1961, p. 44)



According to Antokoletz "in the early twentieth century, Eastern European composers, like Bartók and Stravisky, turned towards their own national sources for the development of a new musical language, absorbing and utilizing basic elements from their folk-music idioms" (Antokoletz, 1993, p. 25). Other Eastern European composers, like Scrabin, utilized 'abstract sources' in the melodic and harmonic structures of local elements. The German-born Russian composer Georg von Albrecht composed works in both styles. Antokoletz gives the example of 'abstract sources' 'overtone and undertone series' in Albrecht's compositions. Bartók Stravisky, Scriabin and Albrecht derived new non-diatonic modes from folk modes according to Antokoletz. They did this through mode rotation and extension (Antokoletz, 1993, p. 25). For example, Bartók utilized the 3rd rotation (E-F#-G-A-Bb-C-D-E) of the mode (C-D-E-F#-G-A-Bb-C) (Table 1) at the beginning of *Cantata Profana* (1930), transposing it to D (D-E-F-G-Ab-Bb-C-D). At the end of the piece, Bartók utilized the 5th rotation of the mode. This mode is transposed to D (D-E-F#-G#-A-B-C-D) (Antokoletz, 1993, p. 27). Bartók took a similar approach in his *Op. 20, No. 3 Eight Improvisations on Hungarian Peasant Tunes* (1920) for piano. Bartók utilized non-diatonic folk mode (D-E-F#-G-A-Bb-C-D) between bars 3 and 15 in this work (Antokoletz, 1993, p. 38, see Ex. 6).

Table 1

List of overtone scale systematic rotation and its undertone scale formula

Rotation Level	Pitches								Mode Formula	Undertone Scale Formula of Rotation Level
Rotation 1	C	D	E	F#	G	A	Bb	C	(2221212)	(2121222)
Rotation 2	D	E	F#	G	A	Bb	C	D	(2212122)	(2212122)
Rotation 3	E	F#	G	A	Bb	C	D	E	(2121222)	(2221212)

Rotation Level	Pitches								Mode Formula	Undertone Scale Formula of Rotation Level
Rotation 4	F#	G	A	Bb	C	D	E	F#	(1212222)	(2222121)
Rotation 5	G	A	Bb	C	D	E	F#	G	(2122221)	(1222212)
Rotation 6	A	Bb	C	D	E	F#	G	A	(1222212)	(2122221)
Rotation 7	Bb	C	D	E	F#	G	A	Bb	(2222121)	(1212222)

Albrecht utilized overtones and undertones modes in *Op. 42* (1934) *12 Preludes* and *Op. 61* (1959), *12 Preludes*. For example, he utilized (C-D-E-F#-G-A-Bb-C) non-diatonic mode in *Prelude No. 1, Op. 42* for piano. In the same work, the undertone of the overtone E-mode is described between bars 1 and 8 of *Prelude No. 9* (Antokoletz, 1993, see Ex. 3, p. 32-33).

In Turkey, the Modernism movement and Turkish *makam* music had a significant impact on the first generation of composers as they created their works. Some research indicate that Turkish composers reinterpreted tonality in their early works as a result of their exposure to Impressionism and neo-classicism (Çöloğlu, 2005, p. 16). The Turkish Five and the other first generation composers integrated materials of the Turkish *makam* music with Western music harmony techniques in Turkey. This approach was employed with the scale-based techniques until 1950s. The Turkish Five avoided tonality and utilized a scale-based approach that maintained centrality in their works. Additionally, they employed any melody that had a chord or pitch center (Çöloğlu, 2005, p. 33).

Erkin was influenced by the Impressionist movement. This effect is particularly evident in timbre, texture, and chord elements. He combined folk dances, Anatolian melodies, and *usûl*s and/or scale of Turkish *makam* music. He utilized pentatonic scales, whole-tone scale, and non-diatonic modes while creating melodies (Çınar, 2015, p. 30). He utilized them with an individual understanding of modality.

Research on Erkin's works particularly focus on form structures or *makam* analysis. Altınsoy (2017) analysed the composer's single *Violin Concerto* in terms of playing technique, form, harmony, and orchestration. In this study, the harmonic structures were analysed not only in one direction, but also in relation to both Western music and Turkish *makam* music. As a result, it is generally seen that the composer's contributions to Turkish music are prominent in this work, and some characteristics of European music are integrated and harmonically combined with quartal harmony. It was noted that Turkish motives are heard intensely, and Erkin created melodies that are both understandable and memorable. He utilized themes that are clear and memorable.

Çınar (2015) analysed the composer's last work, *The Symphonic Movement,* in detail focusing on harmony, form, style, orchestration, melodic-rhythmic structure, and *makam-usûl* elements of traditional Turkish *makam* music. In this context, the study also discusses how the composer utilised the form and harmonic techniques of Western music as well as traditional Turkish *makam* music in the formation of his compositional approach. The study also examines the reflections of the Nationalist and Impressionist movements in his works, and the modernist traces, especially in his last works. As a result, *The Symphonic Movement*, unlike his previous works, Erkin went beyond the classical tradition and developed an individual style in both melodic and harmonic aspects. The musical elements in this work also reflect the mysterious aspects of his inner world, allowing him to express a different attitude.

Güldoğan (1999) analysed the *makam*, *usûl*, and form elements of traditional Turkish music in Erkin's piano works, and how these elements were applied to new compositions. As a result of the study, Erkin used scales that are closer to the tempered system, rather than microtonal intervals. He used traditional Turkish music *makam*s, although this usage differs from the traditional approach. This difference "arises

from transposing a theme written in a particular *makam* in the piece, without changing the *makam*, and presenting it in another tonic." (Güldoğan, 1999, p. 29)

Sayın (2018) has mentioned the life of Ulvi Cemal Erkin, the movements he was influenced by in his works, his musical language and his place in the Turkish Five. In addition, his *Six Preludes for Piano* (1967) is analysed in terms of harmony, form, texture, and the use of rhythmic material together with score examples. The study also provides various suggestions for pianists who will study this work in order to overcome technical difficulties. In conclusion, it is seen that Erkin differed from the local texture he used in his early works and did not adhere to a strict tonal system. It can be said that the composer makes excellent use of the sound register and colour range of the piano in this work, which contains the combined metric structure (*usûl*) peculiar to Turkish music. The study concludes that the *Six Preludes for Piano* contains the modernist practices of the 20th century.

Belce (2018) examined Erkin's '*Köçekçe*' Dance Rhapsody (1943) in terms of the musical analysis and conducting techniques. In the evaluation of the musical structure, the form structure and orchestration of the work were analysed in detail. Kalın (2019) examined Erkin's *Piano Sonata* in terms of form, playing techniques, and *makam* analyses. Kalın exhibited the scale elements of Turkish *makam* music in *Piano Sonata*.

All of this research examined different aspects of Ulvi Cemal Erkin's works such as form, playing techniques, and Turkish *makam* music scales and *usûl*s. They don't discuss about the structures of synthetic scale, although Erkin utilized them.

Aim, Problem, and Scope of Research

While Erkin was creating themes and motives, he preferred to use the scale-based approach until the 1960s. He employed synthetic scales and Church modes in this approach. However, the research focused on the similarity of scale structures with Turkish *makam* music. In this context, the synthetic scale structure will be analyzed in Erkin's music. Therefore, the main problem is which scale structure was employed by Erkin. The scope of the study is limited to Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*.

Importance of the Research

According to Persichetti (1961), scales originating from folk music are classified as synthetic scales in Western music. In this context, Erkin frequently utilized Turkish *makam* music scale structures while creating synthetic scales. However, Erkin's synthetic scale structures are not limited to *makam* music. While creating these structures, Erkin utilized scales similar to the overtone, whole-tone, and other scales used by composers such as Bartók and Stravinsky. However, there is no definition in the literature about these scale structures that Erkin created.
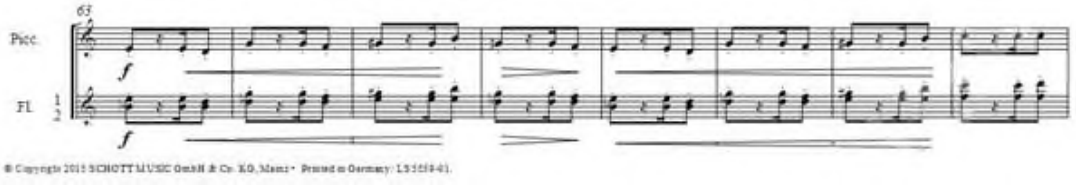
Method

In this study, document analysis, literature review and musical analysis methods will be employed. Firstly, the motive and theme elements were identified in the musical passage. The pitch center was defined according to pedal tone and musical orientation in these motives or themes. After the pitch center was defined, a pitch-set was formed from the pitches in the theme and accompaniment. A scale was created from the pitch set. For example, in *Symphony No. 1, Movement III*, the theme consists of the pitches (D-E-F-G-G#-B-C) in piccolo flute part between bars 63 and 70 (Figure 2). These pitches are oriented towards pitch E in bar 67. However, the pitches Bb and Db are added to this scale as part of chord in flute part. With these additions, the scale becomes (E-F-G-G#-Bb-B-C-Db-D-E). In this pitch-set, the pitch B functions as a

neighbour note, and C as a passing note to the next phrase. Therefore, the scale is formed as (E-F-G-G#-Bb-Db-D-E) on E center.

Figure 2
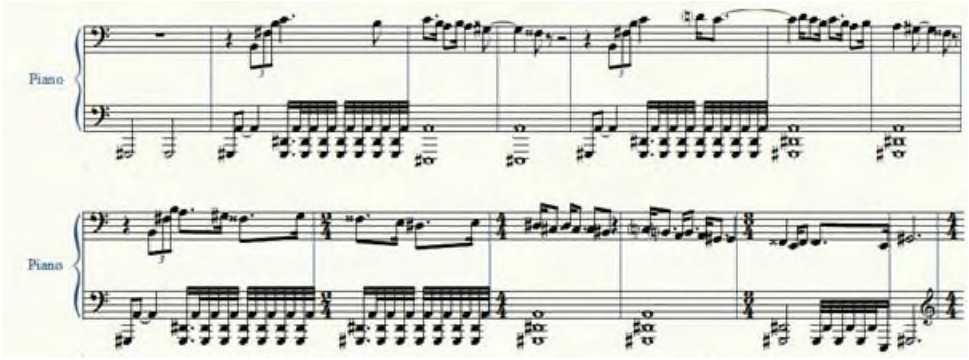
Symphony No. 1, Movement III, bars 63-70.



In another example, in *Piano Sonata, Movement II*, G# functions as a pedal tone, and the other pitches are oriented towards this G# in bar 44 (Figure 3). Thus, G# serves as a center pitch. The upper part contains the pitch set (B-F#-C-A-G#-Fx) between bars 32 and 35, and the accompaniment contains the pitches (G#-D#-A). In this context, the pitch set is formed as (G#-A-B-C-D#-F#-Fx-G#). When the pitches (G#-D#-A) continue in the accompaniment, the pitch D is added in the upper part in bars 36 and 37. In my opinion, the pitch D functions as a neighbour note here. A descending line, (Fx-E-D#-C#-B#-B-A-G#), ends on G# between bars 40 and 42. It can be observed that the pitch C# is not emphasised very much from bar 32 onward. Thus, the pitch C# is passing note here. The pitch F# in bars 33, 36, and 39 within the chord (B-F#-B), transition to Fx in bars 35, 39, and 43 as the leading note. Under these conditions, the non-diatonic mode (G#-A-B-B#-D#-E-Fx-G#) is formed between bars 32 and 44.

Figure 3

Piano Sonata, Movement II, bars 32-44 (Reprinted from manuscript).



In these two examples, Erkin utilized enharmonic intervals such as Db instead of C# in the first example, and B# instead of C in the second. Additionally, some non-diatonic modes are transposed to different tonic center. In this case, it can become difficult to define the interval structure of the mode. Thus, for the convenience of the reader, we will use 'scale formulation' which was employed by Berki and Karadeniz (Karadeniz, 2020). Scale formulation is defined by considering 'the distance between successive voices in any set of pitches as half a tone [minor 2nd interval], which is represented by digit '1' (Karadeniz, 2020, p. 5). If the distance between two pitches is one and half tones, it is labelled digit '3'. For example, as seen in the first example, the interval values of the pitch set (E-F-G-G#-Bb-Db-D-E) is 1-2-1-2-3-1-2. Therefore, the scale formula is defined as $_{e}$(1213212). In this formula, the 'e' symbol represents the center, while the numbers symbolise the sum of the minor 2nd intervals between two successive pitches (Karadeniz, 2020, p. 63). In the other example, the interval structure or interval values of the pitch set (G#-A-B-B#-D#-E-Fx-G#) is 1-2-1-3-1-3-1. Therefore, the scale formula is labelled as $_{g\#}$(1213131).

The scores of *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*, used in this study, were published by Schott Music Gmb H&Co between 2013 and 2015.[1] Research and publication ethics have been complied with in the study. The study is a research article.

Findings

Until the 1960s, Erkin combined folk music melodies collected in Anatolia with themes and motives derived from Turkish *makam* music modes and scale structures. In this approach, the scale structures in the themes he created are not solely derived from church modes and/or scales of *makam* music. It is evident that Erkin employed synthetic scales beyond the confines of *makam* music, incorporating tetrachords and pentachords. In this section, the synthetic scale structures evident will be mentioned in Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*. However, it should be noted that in this analysis, modes that overlap with Turkish *makam* music scale structures will be excluded.
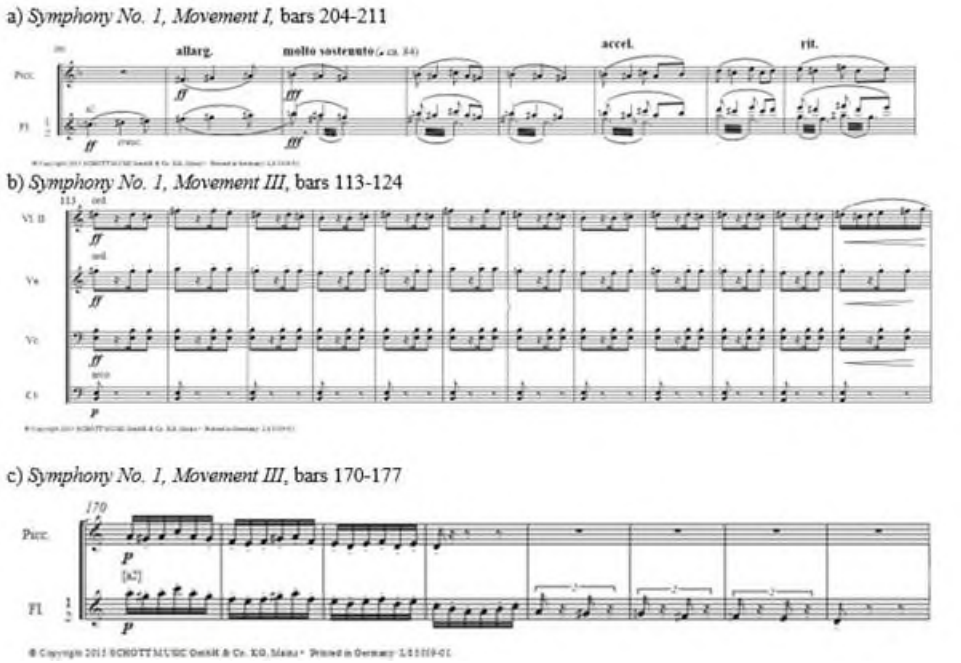
Symphony No. 1

Erkin's Symphony No. 1 has four movements: Allegro aperto, Adagio, Allegro scherzando, Moderato-Allegro non troppo-allegro. The first movement opens with $_{d}$(1312122) non-diatonic mode. This mode derives from Makam Hicaz Hümayûn. After transition section (bars 10-19), There is second theme on the D# tonic between bars 17 and 22. This theme repeats between bars 206 and 211. The flute part contains the pitch set F#-G#-A#-B-C#-D in bars 206 and 207, and F-F#-G-A#-C#-D-D#-E in bars 210 and 211. Especially in bars 206 and 207, the pitches are oriented towards pitch G#. In my opinion, the pitches D#, F and G are as passing note to the next phrase. In this case, the pitches G#-A#-B-C#-D-E-F# form a $_{g\#}$(2121222) synthetic scale on the G# tonic between bars 206 and 211 (Figure 4a). This is into rotation 3 of basic overtone scale (Table 1). There are three different synthetic scales in the third movement. Firstly, in the flute parts one and two, there is into rotation 4 of Hungarian Major, $_{e}$(1212312), between bars 63 and 70 (Figure 1 and Figure 2). The same scale is in the first movement (bars 191-196) of Piano Sonata. Secondly, in this movement, the pitches B-C#-D#-E-F# are centered around the pitch D# between bars 113 and 124 in the string instruments' parts (Figure 4b). The central attraction of the pitch D# is more pronounced between 121 and 123. The pitch set D#-E-F#-G#-A-C# appears between bars 113 and 114. In the next two bars, the pitches F# and G# are transition to F and G in the pitch set D#-F-G-B-C#. This sequence concludes at bar 124, where the scale becomes clearer with the pitch set D#-E-F#-G-C#. It is taken into account the pitches A in bar 114, and B in bar 116, the scale D#-E-F#-G-A-B-C#-D# forms as a Super Locrian mode (1212222) on the D# tonic (Figure 1 and Figure 4b). Finally, between bars 170 and 173, a passage begins on the pitch A, ascends on pitch C, and ends on pitch D with descending line (Figure 4c). In this passage, the pitch set consists of pitches D-E-F-G#-A-B-C with pitch B in flute part, bar 173. This set is an Asian Bartók scale (2131212) on the D tonic.

[1] https://www.schott-music.com/en/symphony-no-1-no315082.html

Figure 4

Passages in Symphony No. 1 in which the synthetic scale is defined.



Piano Sonata
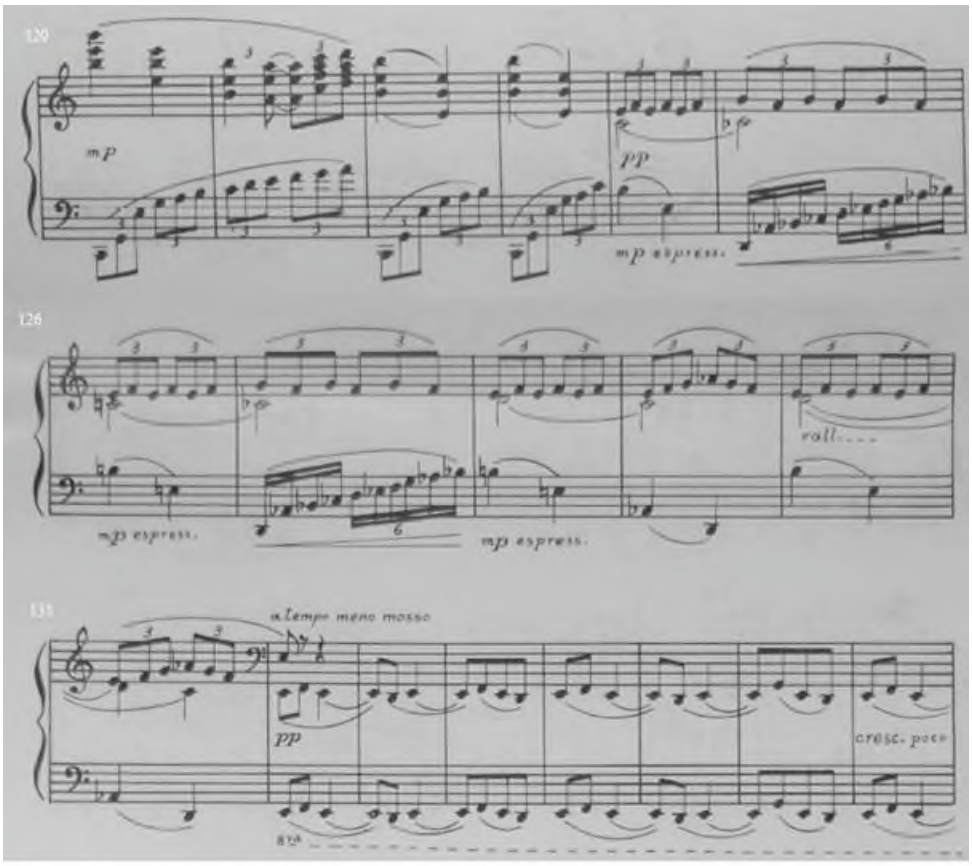
Erkin's Piano Sonata has three movements: Allegro, Adagio molto sostenuto, Allegro. Two synthetic scales are defined in the first movement, one synthetic scale in the second and third movement. In the first movement, a motive begins in bar 124 on the upper staff with pitch E. We see an inversion of this motive on pitch G in the next bar, and a pitch set containing the pitches D-Ab-Bb-Cb-Eb-F-G on the lower staff. In this case, a $_{g}$(1213122) non-diatonic mode is observed on the G tonic in bars 125 and 127 (Figure 5). This mode is transposed to E tonic between bars 129 and 131. This mode is into rotation 6 of basic scale derived from Makam Hicaz. The other synthetic scale is defined in this movement between bars 191 and 196. In bar 191, a motive begins on the pitch E, and the central effect of this pitch continues until bar 197. The pitch set E-F-G-Ab-C#-D appears in bar 191. The pitch Bb is included this set in bar 193 (Figure 6). In this context, a $_{e}$(1212312) non-diatonic mode forms on the E tonic between bars 191 and 196 in this movement. This is into rotation 4 of the Hungarian Major synthetic scale.

A $_{g\#}$(1213131) non-diatonic mode on the G# tonic is observed between bars 32 and 40 in the second movement (Figure 3). In my opinion, this scale is derived from Makam Hüzzam. This makam is a combined makam. Therefore, it has many more than seven pitches in Turkish makam music. However, Erkin constructed a set from first seven pitches of Makam Hüzzam's scale.

A theme begins with 16th notes on upbeat in the third movement, bar 90. In this theme, the pedal effect of pitch E appears between bars 91 and 97. This passage involves the pitch set E-F#-G-A-Bb-B. However, the pitch Bb is more prominent than the pitch A. In bar 104, the pitches C# and D are added to this set. At this point, an Asian Bartók synthetic scale is formed with the pitch set E-F#-G-A#-B-C#-D on the E tonic. This progression continues until bar 119. (Figure 7).

Figure 5
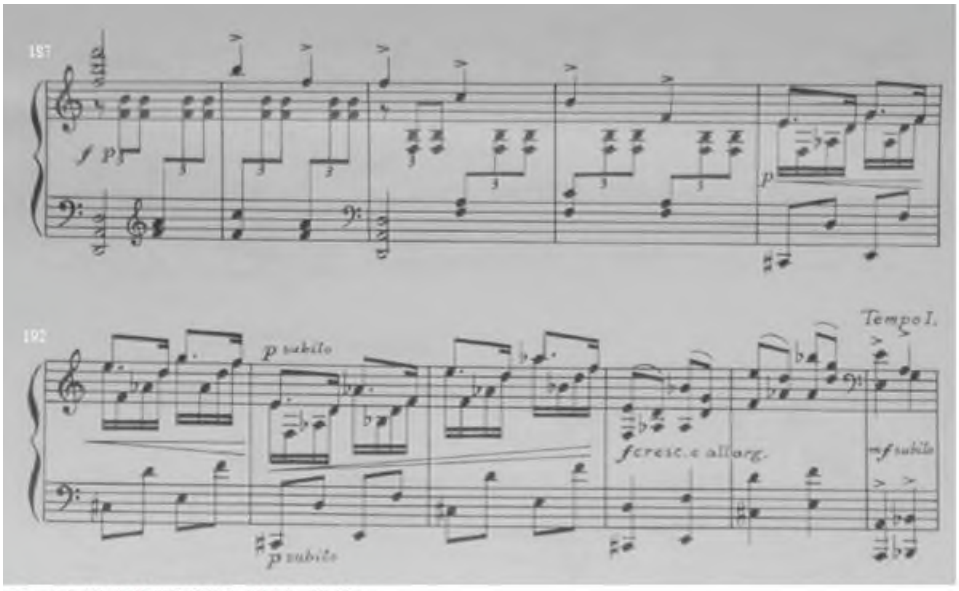
Piano Sonata, Movement I, bars 120-138.



© Copyright 2015 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz

Figure 6
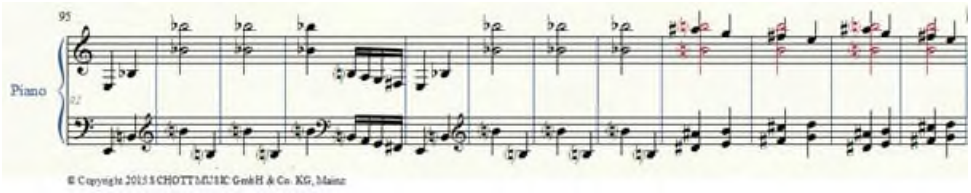
Piano Sonata, Movement I, bars 187-197.



© Copyright 2015 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz

Figure 7

Piano Sonata, Movement III, bars 95-106 (Reprinted from manuscript)



Symphony No. 2

Erkin's *Symphony No.2* has three movements: Allegro, Adagio, Allegro alla *köçekçe.* Six synthetic scales are defined in the first movement. In this movement, a theme begins with the pitch D in violin parts. After descending line from pitch D to G in bar 3, a scale, which involves the pitches A-Bb-C#-D-Eb-F#-G, appears in bar 4. This scale arrives at the pitch Eb. We can consider this pitch as the tonic. At this point, a non-diatonic mode $_{eb}$(3121311) is formed between bars 1 and 5 (Figure 8a). The second synthetic scale appears between bars 241 and 250 in the violin parts of this movement. Beginning with the pitch C#, theme reaches the pitch A# in bar 248. In this passage, a descending line contains the pitches A#-B-C#-D-E#F#-G from bar 242 to 248 (Figure 8b). The formula of this scale is $_{a\#}$(1213113). The third one is defined between bars 301 and 305 in piccolo and flute parts. From bar 301, a descending note line contains the pitches E-Db-C-Bb-A-Gb-F, starting from pitch E and arriving at the same pitch in bar 305. These pitches form a non-diatonic mode $_{db}$(3113121) (Figure 8c). These three non-diatonic modes are rotations of Hungarian Minor (Table 2).
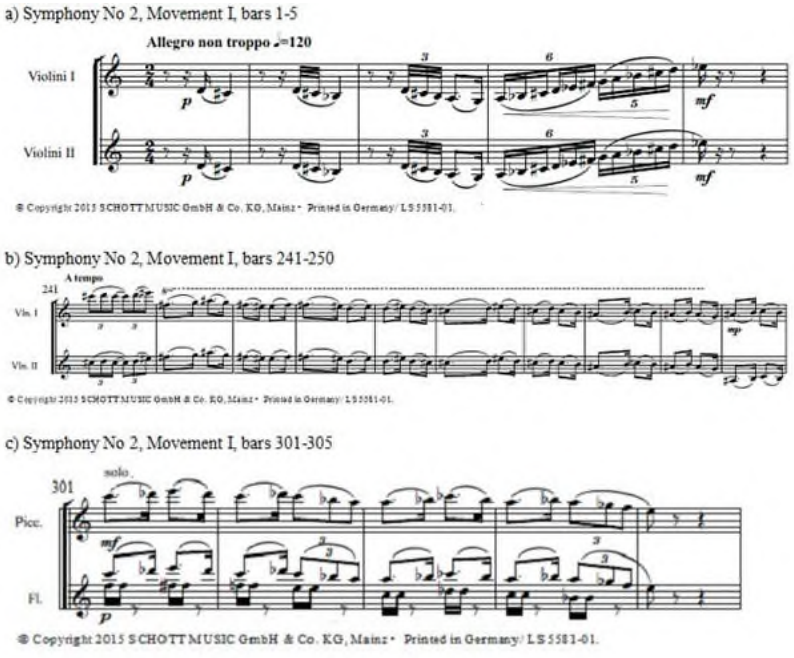
Table 2

Rotations of Hungarian Minor Scale

Hungarian Minor	Rotation 2 (*Oriental Scale*)	Rotation 3	Rotation 4	Rotation 5	Rotation 6	Rotation 7
(2131131)	(1311312)	(3113121)	(1131213)	(1312131)	(3121311)	(1213113)

Figure 8

Passages in Symphony No. 2, Movement I, in which the synthetic scale is defined (Part I).



In this movement, the D-A chord functions as a pedal in the bassoon part, bar 121. In the clarinet basso part, from bar 123 to bar 126, an ascending line appears with the pitch set F#-G-A-B#-C. This set forms a $_{d}$(1321131) non-diatonic mode, accompanied by the pitches Eb and Bb in the bassoon part. This is into rotation 2 of an *Ayrık Alaca Dor* (1132113) scale which is identified by Saygun in his work 'Töresel Musiki' (Saygun, 1967, p. 17) (Figure 9 and Figure 10).

Figure 9

Symphony No. 2, Movement I, bars 121-126.
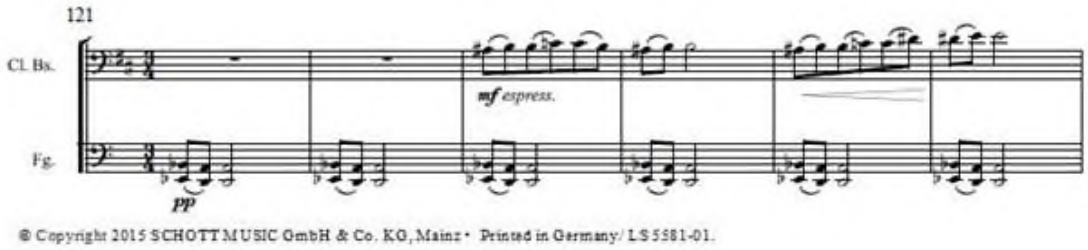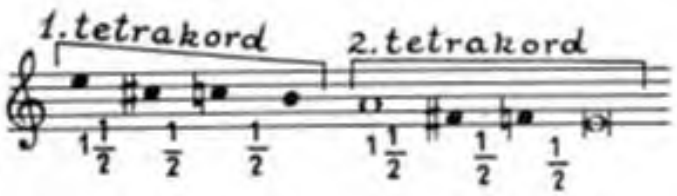


Figure 10

Ayrık Alaca Dor Scale identified by Saygun (Quotation: (Saygun, 1967, p. 17).
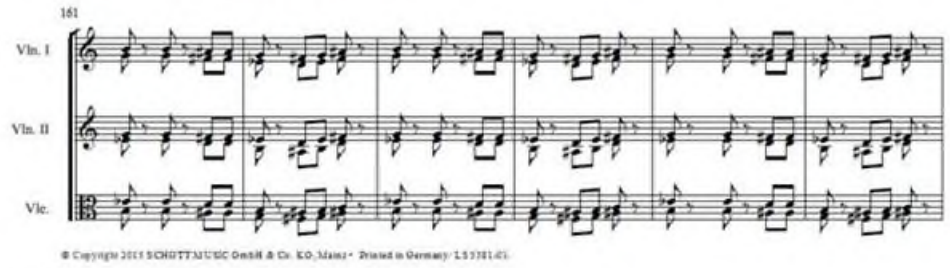


Another synthetic scale is defined between bars 161 and 171 in this movement. In bar 161, a theme begins with the B-Eb-G-B chord in the violin parts I-II, and viola part. The pitches gravitate towards pitch B (Figure 11a). Bars 161 and 162 repeat until bar 172. These two bars contain the pitches B-C-D-Eb-F#-G-A#. At this point a $_{b}$(1213131) non-diatonic mode is abstracted from *Makam Hüzzam* between bars 161 and 171. There is a $_{c}$(2221311) non-diatonic mode into rotation 2 of Neapolitan Minor 6th (1222131) in the flute part, bar 172 (Figure 11b). In the viola part, between bars 305 and 309, the pitch set E-F-Gb forms an ascending-descending melody line. In the violoncello part, this motion is inverted, and has the pitches Ab-B-C-Db. At this point, the pitches form the pitch set Db-E-F-Gb-B-C in bar 305. With pitch Ab in violoncello part, bar 306, a $_{db}$(3112311) non-diatonic mode is formed (Figure 11c). This mode is the undertone scale of the *Ayrık Alaca Dor* scale (1132113).
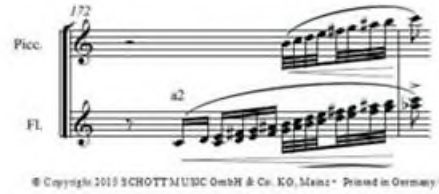
Figure 11

Passages in Symphony No. 2, Movement I, in which the synthetic scale is defined (Part II).

a) *Symphony No. 2, Movement I*, bars 161-165.



b) *Symphony No. 2, Movement I*, bar 172.



c) *Symphony No. 2, Movement I*, bars 305-308.



© Copyright 2015 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz • Printed in Germany/ LS 5581-01.

Conclusion

This study examines the synthetic structures in Erkin's *Piano Sonata*, 1st and 2nd *Symphonies*. Erkin emphasized the development of themes and motives and the scale-based approach in the works he composed until the 1960s. It is known that he used folk music melodies, Turkish *makam* music *usûl* and scale structures in these works. While constructing themes and motives, Erkin created synthetic scales in addition to church modes and Turkish *makam* music scales. However, there is not enough data about these scale structures in the literature. According to the results of this study, Erkin utilized three methods when creating synthetic scales. First, he employed Super Locrian, overtone scale, Asian Bartók, Hungarian Minor/ Major, etc., which Persichetti described in the works of 20th century Western music composers. Secondly, he employed in rotation scale structures of Turkish *makam* music and Saygun's *Alaca Dor* scale. Finally, he created a scale like (1132113) combining with tetrachords (C#-D-Eb-F#) and (G#-A-Bb-C#). In summary, Erkin's understanding of modality is based not only on church modes and Turkish *makam* music scales but also the rotation and/or undertone structures of modes used in the 20th century. This indicates that Erkin had 'individual' understanding of modality. Moreover, the similarities between the techniques utilized by Erkin in the derivation of scales and those utilized by Bartók indicate that Erkin was somehow aware of these methods. Although we cannot base it on a source, we can say that Erkin acquired this knowledge through his education in France or by following the works of contemporary composers. A comparative analysis of the composer's other works in both small and large forms, and a style analysis within the context of the composer's derivation of scale would contribute to the field. In this context, it is foreseen that data will

be obtained in terms of comparing the works of Erkin and other composers of his period, as well as the aesthetic principles that informed them.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Author Details Ümit Fışkın (Ph.D.)
[1] Çorlu, Tekirdağ
0000-0002-7378-7372 ufiskin7@gmail.com

References

Altınsoy, A. (2017). *Ulvi Cemal Erkin Keman Konçertosu'nun müzikal analizi*. (*Musical analysis of Ulvi Cemal Erkin's Violin Concerto*). Master Thesis. Dokuz Eylül University, Izmir.

Antokoletz, E. (1993). Transformations of a special non-diatonic mode in twentieth-century music: Bartók, Stravinsky, Scriabin and Albrecht. *Music Analysis*, *12*(1), 25–45. https://doi.org/10.2307/854074

Araz, D. G. (2011). *Neo-modal akımda armoni anlayışı (Harmony understanding in neo-modal stream)*. Proficiency in Art, Istanbul University, Istanbul.

Belce, M. S. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" isimli orkestra için dans rapsodisi'nin müzikal analizi ve orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmesi*. (*The musical analysis and the examination on the maestro techniques of Köçekçe dance rhapsody composed by Ulvi Cemal Erkin for the orchestra*), Master of Arts Study Report, Hacettepe University, Ankara.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music*. W.W.Norton & Company.

Çınar, O. (2015). *Ulvi Cemal Erkin'in müzik dili, geleneksel Türk müziği ile ilişkisi ve Orkestra İçin "Senfonik Bölüm" eserinin analizi* (*Musical language of Ulvi Cemal Erkin, his relation with traditional Turkish music and analysis of Symphonic Movement For Orchestra*) Proficiency in Art. Istanbul University, Istanbul.

Çöloğlu, E. (2005). *Çağdaş Türk bestecilerinin 20. yy. müziğinin modernist anlayışlarıyla etkileşimi (The interaction of contemporary Turkish composers with the modernist perceptions of the 20th century music)*. Master Thesis. Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul.

Dallin, L. (1964). *Techniques of twentieth century composition* (2nd ed.). WM.C. Brown Company.

Güldoğan, A. (1999). *Ulvi Cemal Erkin'in piyano eserleri aracılığıyla, geleneksel müziklerimizden, çağdaş Türk müzik sanatına taşıdığı müzikal unsurların incelenmesi*. (*Analysing the musical elements carried from our traditional music to contemporary Turkish music art by Ulvi Cemal Erkin through his piano works*). Master Thesis. Uludağ University, Bursa.

Kalın, I. (2019). *Ulvi Cemal Erkin Piyano Sonatının biçimsel yapısı ve çalış teknikleri açısından incelenmesi. (Analysing Ulvi Cemal Erkin's Piano Sonata in terms of formal structure and playing techniques*). Master Thesis. Dokuz Eylül University, İzmir.

Karadeniz, İ. (2020). *Saygun müziğinde makam soyutlamaları: Piyano konçertosu Op. 34, I (Makam abstractions on Saygun's music: Piano Concerto, op. 34, I)*. Doctoral dissertation. Hacettepe University, Ankara.

Persichetti, V. (1961). *Twentieth century harmony: creative aspect and practice*. W. W. Norton & Company.

Saygun, A. A. (1967). *Töresel musiki*. (*Traditional music*). Milli Eğitim Press.

Sayın, S. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in Piyano İçin "Altı Prelüd" adlı eserinin teknik ve müzikal açıdan incelenmesi*. (*Analysing Ulvi Cemal Erkin's Six Preludes for Piano in terms of technique and music)* Proficiency in Art. Mimar Sinan Fine Arts University, İstanbul.

Tymoczko, D. (2011). *A geometry of music: harmony and conterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 14–28

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1614008

Başvuru | Submitted 05.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 25.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 25.03.2025
Kabul | Accepted 07.04.2025
Online Yayın | Published Online 08.04.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Mehmed Zâti Bey'in "Borizan ve Tranpete Muallimi" Adlı Eserinin İncelenmesi

The Analysis of Mehmed Zâti Bey's Work Entitled "Borizan ve Tranpete Muallimi"

Gökhan Yalçın [1]

[1] Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Şanlıurfa, Türkiye

Öz

Mehmed Zâti [Arca] dokuz yaşında iken Mabeyn Muzıkası'na girmiş ve bu vesile ile de ilk mûsikî eğitimine başlamıştır. Küçük yaşlarda başladığı müzik serüveni 1951 yılına, vefatına kadar durmaksızın devam etmiştir. Zati Bey'in onlarca bestesinin, çok seslendirdiği eserlerin yanı sıra birçok kitap hazırlamıştır. Bu kitaplardan bir kısmını yayınladığı bilinmekte ise de bir kısmını ise yayınlayamadığı tespit edilmiştir. Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi adlı eseri bunlardan birisidir. Bu çalışmanın amacı da Mehmed Zati Bey'in Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi adlı kitabının incelenmesi olarak belirlenmiştir. Bu amaçla çalışmada literatür taraması, doküman analizi gibi nitel bir sürecin izlendiği nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nazari bilgilerin ve uygulamalı örneklerin bir arada verildiği Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi adlı kitap boru (borazan) ve trampet çalgılarının öğretilmesine yönelik hazırlanmış olup bu yönüyle bir metottan çok, boru ve trampet eğitimcisi için hazırlanmış bir el kitabı niteliğindedir. Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi, Zati Bey'in yazarlık yönünün yanı sıra eğitimcilik yönünü de ortaya koyan, eğitimcilik anlayışında ne kadar öngörülü ve özenli olduğuna dair önemli işaretler taşıyan bir eserdir. Tüm bu yönleri ile bu eserin sadece boru ve trampet öğrenci ve eğitimcileri için değil, tüm eğitimciler için örnek bir çalışma niteliğinde olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Abstract

Mehmed Zâti [Arca], when he was nine years old, joined Mabeyn Muzıka and thus started his first musical education. His musical adventure, which he started at a young age, continued uninterruptedly until his death in 1951. It has seen that Zati Bey wrote many books, as well as dozens of his compositions and works that he performed a lot. It has determined that he published some of these books, but could not publish some. His work titled Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi is one of them. The purpose of this study has determined to be the examination of Mehmed Zati Bey's this book. For this purpose in this study, qualitative research method in which a qualitative process such as literature review and document analysis followed, was used. This book, in which theoretical information and practical examples have given together, has been prepared for teaching pipe (trumpet) and snare drum instruments and, in this respect, it is more like a handbook prepared for pipe and snare drum educators than a method. The book is a work that reveals Zati Bey's teaching side as well as his writing side and carries significant signs of how foresight and attentive he is in his understanding of education. With all these aspects, it can easily said that this work is an exemplary work not only for pipe and snare drum students and educators but also for all educators.

Anahtar Kelimeler Borazan · Tranpet · Zati Arca

Keywords Pipe · Snare Drum · Zati Arca

Atıf | Citation: Yalçın, G. (2025). The analysis of Mehmed Zâti Bey's work entitled "Borizan ve Tranpete Muallimi". *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 14-28. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1614008

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Yalçın, G.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Gökhan Yalçın gyalcin@harran. edu.tr

Extended Summary

Mehmed Zâti [Arca] was born in Istanbul in 1864. When he was nine years old, he joined Mabeyn Muzıka and thus started his first musical education. He was promoted to the rank of corporal in 1882, to the rank of sergeant in 1884, to the rank of major in 1895, and from the major to the rank of district governor in 1898, "based on his merit and competency". He was the commander of Mûzikâ-yı Hümâyun between 1916 and 1924. His musical adventure, which he started at a young age, continued uninterruptedly until his death in 1951.

During his student years, he took piano lessons from Aranda Paşa (Fernando de Aranda), harmony from Guatelli Paşa (Callisto Guatelli) and Turkish music from Hacı Arif Bey. He was the clarinet teacher of Veli (Kanık) Bey and gave Western Music and Western notation lessons to Muallim İsmail Hakkı Bey. He took the surname Arca after the Surname Law adopted in 1934. Zâti Bey's musical adventure, which started with his Mabeyn Muzıka training at nine, continued uninterruptedly until his death in 1951. It has seen that Zati Bey wrote many books, as well as dozens of his compositions and works that he performed a lot. It has determined that he published some of these books, being in the first place his work titled *Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki* ve *Kütüphane-i Musikiden Talim-i Kıraat-ı Musiki*, but could not publish some. His work titled *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* is one of them. It has understood that Mehmed Zati Bey's book, completed in 1315 Hijri/1897 Gregorian, was ready for printing but has not been published and hence has not been known about his book for a long time. Although the the book name has mentioned in library records and a few studies, there is not enough information about the book. The purpose of this study has determined to be the examination of Mehmed Zati Bey's book titled *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi*.

His work titled *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* consists of an introduction, 3 (three) chapters, a total of 14 (fourteen) items and 34 (thirty-four) lessons.

Introduction section: the introduction section consists of two leaves. In the introduction part of the book, Zati Bey starts with prayers and praise to the sultan, and then emphasizes the importance of notes in music education. It also gives some information about the book.

First chapter: In the first chapter, lessons and examples are given on the subjects of "shapes of notes and the application of notes to sounds (equalization)", "values of notes, names of values, places, applications to each other", "shapes of rests, values, names of values and their applications to each other", "rhythm, numbers of the rhythms, measure, application of values to rhythms and beats" and "dots".

Second chapter: In the second chapter, lessons and examples are given on the subjects of "repetition signs", "Nokta-i Temdîd", "Nokta-i Tevkif", that is, "Extension Point [Fermata] and "Stop Point" in short, "Stop", "Staccato" and "Ties", "Nuances", "triplets" and "sixtuplets".

Third chapter: In the third chapter, lessons and examples are given on the subjects of " rhythms with three divisions in each beat", "grace note", "ihtisar [abbreviation]", "playing melody through rings".

In addition to theoretical knowledge, the book gives brief information about the posture of the chin, the position of the lips, and the condition of the cheeks under the title of "Boruzenin Vaziyyeti" and also including the words "whole breath" without losing breath and the syllable "tü" and the sound "kaba sol", long, irregular and knowledge about the application is also given, such as the fact that it has blown very strongly.

Zati Bey completed his book with two (2) examples of meşk and twelve (12) examples of "Pieces played in front of the battalion" and a note of "Zati Kulları" right after the note "İntihâ/End" on the last page.

The book titled *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi*, in which theoretical information and practical examples have given together, has been prepared for teaching pipe (trumpet) and snare drum instruments and, in this respect, it is more like a handbook prepared for pipe and snare drum educators than a method. Although he gave little theoretical information, Zati Bey also included important information under the headings of "tenbih", "ihtar" or "hatırlatma", as in his published books. In the applied sections, shapes and notes have used, and theoretical information has supported with sample works. Zati Bey, also gave information about where students might make mistakes or what they should do to learn better. The book titled *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi*

is a work that reveals Zati Bey's teaching side as well as his writing side and carries significant signs of how foresight and attentive he is in his understanding of education. With all these aspects, it can easily said that this work is an exemplary work not only for pipe and snare drum students and educators but also for all educators.

Mehmed Zâti Bey’in “Borizan ve Tranpete Muallimi” Adlı Eserinin İncelenmesi

Mûzikâ-yı Hümâyun denilince Donizetti Paşa (Giuseppe Donizetti, 1788/Bergamo-1856/İstanbul), Donizetti Paşa denilince de iyi bir müzik eğitimcisi akla gelmektedir. Bilindiği gibi müzik eğitimciliği büyük bir bilgi birikimi, deneyim, çalışma, fedakârlık, sabır, gayret, iyi bir program gibi birçok açılardan iyi bir donanım gerektirir. Donizetti Paşa’nın tüm bu özelliklere sahip bir müzik eğitimcisi olarak, getirildiği Mûzikâ-yı Hümâyun görevinde bu özelliklerini başından sonuna kadar kullandığı, sonucunda çok iyi öğrenciler yetiştirdiği ve yetişmesine zemin hazırladığı görülür. Bu öğrencilerden birisinin de Mehmed Zati [Arca] Bey olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zira Mûzikâ-yı Hümâyun’da Donizetti Paşa ile başlayan Guatelli Paşa, Aranda Paşa, Mustafa Saffet Bey ile devam eden nitelikli müzik eğitimi Zâti Bey ile hız kesmeden devam etmiştir. Üstelik Zati Bey hem Osmanlı döneminin son yıllarında hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında hem mesleki, özengen hem de genel müzik eğitimine yönelik vermiş olduğu derslerle, yetiştirmiş olduğu öğrencilerle bestelemiş olduğu marşlar ve hazırlamış olduğu kitaplarla[1] büyük katkılarda bulunan yegâne isimlerden birisidir.

Mehmed Zâti [Arca]

Mehmed Zâti 1280 [1864] yılında İstanbul'un Beyazıd, Saraç İshak Mahallesinde doğmuştur. Babası Sırmakeş Hüsnü Efendi'dir. 1873 yılında [1289], Zâti Bey dokuz yaşında iken Mabeyn Muzıkası'na girmiş ve bu vesile ile de ilk musiki eğitimine başlamıştır (Bedîi, 1927, s. 234). Zâti Bey 1882’de onbaşı, 1884’te çavuş, 1895'te Kolağalıktan Binbaşı, 1898'de ise Binbaşılıktan "liyakat ve ehliyetine binaen" kaymakam rütbesine terfi etmiştir (Alimdar, 2016, s. 109). 1916 ilâ 1924 yılları arasında Mûzikâ-yı Hümâyun kumandanı olmuştur.

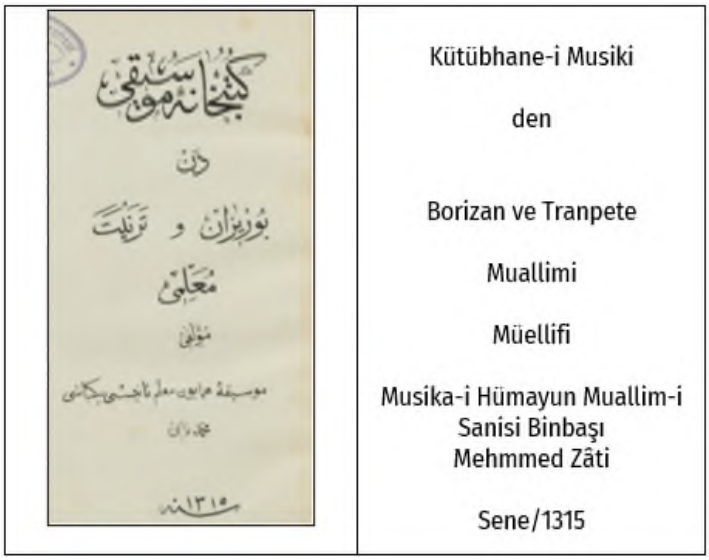
Öğrencilik yıllarında Aranda Paşa'dan (Fernando de Aranda) piyano, Guatelli Paşa'dan (Callisto Guatelli) armoni ve Hacı Arif Bey'den Türk mûsikîsi dersleri almıştır (Öztuna, 2006, s. 70). Veli (Kanık) Bey'in klarnet hocalığını yapmış, Muallim İsmail Hakkı Bey'e Batı Mûsikîsi ve Batı notası dersleri vermiştir. 1934 yılında kabul edilen Soyadı Kanunu'ndan sonra Arca soyadını almıştır. Zâti Bey'in dokuz yaşında Mabeyn Muzıka'sı eğitimi ile başlayan müzik serüveni 1951 yılına, vefatına kadar durmaksızın devam etmiştir. Zati Bey’in onlarca bestesinin, çok seslendirdiği eserlerin yanı sıra birçok kitap hazırladığı görülür. Bu kitaplardan *Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki* ve *Kütüphane-i Musikiden Talim-i Kıraat-ı Musiki* adlı eseri başta olmak üzere bir kısmını yayınlamıştır. Bir kısmını ise yayınlayamadığı tespit edilmiştir. *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* adlı eseri bunlardan birisidir. Mehmed Zati Bey tarafından hicri 1315/Miladi 1897 yılında tamamlanan kitabının basıma hazır olduğu fakat basılmadığı, bu nedenle de kitabından uzun bir süre haberdar olunamadığı anlaşılmaktadır. Kütüphane kayıtlarına dair bilgilerde ve birkaç çalışmada kitap ismi zikredilmişse de kitap hakkında yeterince malumat yoktur. Bu çalışmanın amacı da Mehmed Zati [Arca] Bey’in *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* adlı kitabının incelenmesi olarak belirlenmiştir. Bu amaca ulaşmak için çalışmada; literatür taraması, doküman analizi gibi nitel bir süreç izlenmesi gerektiğinden nitel araştırma yöntemi (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39) tercih edilmiştir.

[1] Konuya ilişkin daha detaylı bilgi için: Dilber, 2023, s. 109; Yalçın, 2024, s. 221-226.

Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi (1315/1897)

Resim 1

Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi



Kaynak: Zâti, 1897

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde "T 4539" numara ile kayıtlı olan *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* adlı kitabın kapak sayfasında (Resim 1; Ek 1) Mehemmed[2] Zâti Bey'in Musika-i Humâyun[3]'da Muallim-i Sani ve Binbaşı olduğu, kitabını hicri 1315/Miladi 1897 yılında tamamlandığı görülmektedir.

Mukaddime Bölümü

Başlığı bulunmayan mukaddime bölümü iki varaktır (2b-3a). Zati Bey kitabının mukaddime bölümünde dua ve padişaha övgü ile başlamakta, ardından mûsikî eğitiminde notanın önemini vurgulamakta ve nota öğrenilmediği taktirde zorluklar ile karşılaşılacağını, bir anlamda da hazırlamış olduğu kitabın önemini ifade etmektedir:

Mûsikîyi layıkıyla ve suhuletle tahsil itmek ancak nota sayesinde mümkündür. Nota bilinildiği takdirde bir havayı çalmak da ve bir hava eda itmek de hiçbir müşkülata tesadüf olunmaz. Efrad-ı şahane borizanları meyanında notaya vakıf olanlar var ise de bunların mikdarı derece-i kifayede bulunmadığından borizanlar hava ve emr ü kumanda işaretlerini muallimlerinden tahsil etmekte ve acemide tedris eylemektedirler (Zati, 1897, vr. 2b).

Zati Bey kitabında borazan [boru] ve tranpet için ortak bilgileri, konuları ayırmaksızın anlatmasına rağmen mukaddime bölümünde bazı özel durumlarına da ayrıca yer verdiğini belirtmektedir. Bölümlerde hangi derslerin "Tranpetçilere" ve hangi derslerin "borizenlere" ait olduğu "b/ب" ve "t/ت" harfi ile gösterildiği hatırlatıcı bilgisi verilir. Kitapta yeterince nota ve nazari bilgilere yer verilmediğini, daha fazla bilgiye ulaşmak isteyenler için Zati Bey, yayınlamış olduğu "Kütüphane-i Musiki'den Nazariyat-ı Musiki" kitabını tavsiye etmektedir (Zati, 1897, vr. 3a). Zati Bey'in "Kütüphane-i Musiki'den Nazariyat-ı Musiki" adlı kitabının 1897 yılında yayınlandığı bilinmektedir. Ayrıca kitabın yazılma tarihi dikkate alındığında mezkûr kitabı Tophane-

[2]Kitap kapağında "m" (mim) harfi üzerinde şedde konulmuştur. Bu nedenle "Mehemmed" olarak yeni harflere çevrilmiştir. Çalışma içerisinde ise Mehmed yazımı tercih edilmiştir.

[3]Kitap kapağında "sin" harfi ile "Musika-i Hümâyun" yazılmıştır. Fakat çalışma içerisinde ise "Mûzikâ-yı Hümâyun" yazımı tercih edilmiştir.

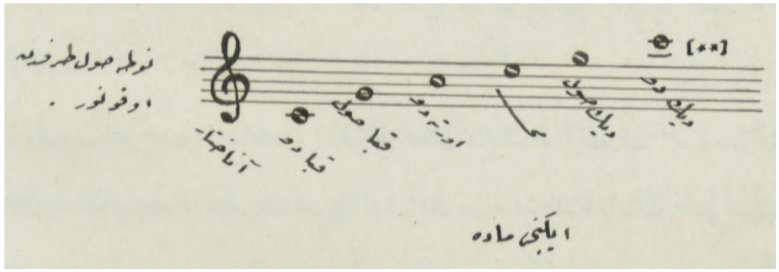
i Amire Muzıkası'nı ve Askeri Dikimhane Muzıkası'nı çalıştırdığı (Alimdar, 2016, s. 83) yıllarda hazırladığı anlaşılmaktadır.

Fasıl, Madde ve Dersler

Birinci Fasıl. Birinci fasılın birinci maddesi "notanın şekilleri ve notaların sadalara tatbikleri (denkleştirme)" beyanındadır. Bu madde kapsamında birinci fıkrada sol anahtarı, nota şekillerinden birlik ve dörtlük notalar verilmekte ve "b/ب" harfi gösterilerek boru çalgısı ile ilgili derslere geçilmektedir. Zati Bey boru seslerinin altı adet olduğu ve bu seslerin ise kaba do, kaba sol, orta do, mi, dik sol ve dik do ("bu dik do sesi boruda varsa da hiç kullanılmaz gibidir" notu düşülmüştür) olduğu bilgisini vermiştir. Resim 2'de boru seslerinin "hutut" yani çizgiler [porte] üzerindeki yerleri gösterilmiştir (Zati, 1897, vr. 3b).

Resim 2

Boru Sesleri



Kaynak: Zati, 1897, vr. 3b

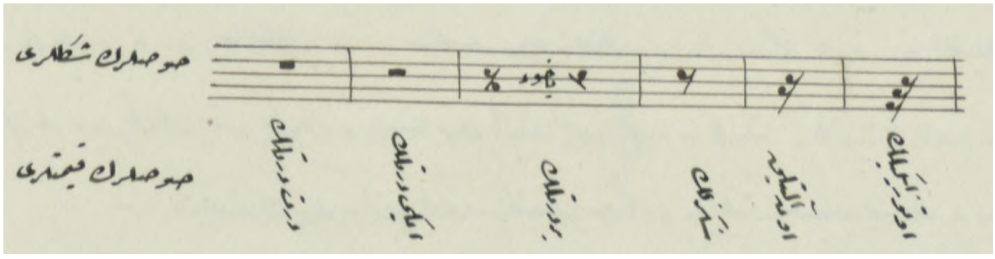
Birinci fasılın ikinci maddesi "notaların kıymetleri, kıymetlerinin isimleri, yerleri, birbirlerine tatbikleri" beyanındadır. Yedi isim ve yedi kıymetten ibaret olduğu belirtilen notaların sırasıyla (dört dörtlük, iki dörtlük, bir dörtlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik ve altmış dörtlük)[4] isim ve şekilleri verilmiştir.

Üçüncü dersin konusu ise notaların kıymetleri üzerinedir. Zati Bey nota kıymetlerini bir adet dört dörtlük notanın kaç adet iki dörtlük, kaç adet bir dörtlük vs. olduğunu anlatmakta ve daha iyi anlaşılması için nota kıymetlerini para değerleri ile örneklendirmektedir: "...mesela: bir mecidiyeye iki aded "ikişer çaryeklik", dört aded "bir çaryek", sekiz aded "yüzlük", on altı aded ellilik", otuz iki aded "yirmi beşer para" havi olduğu gibi..." (Zati, 1897, vr. 4a)

Üçüncü madde konusu "eslerin şekilleri, kıymetleri, kıymetlerinin isimleri ve birbirleriyle tatbikleri" beyanındadır. Dördüncü ve beşinci ders kapsamında altı adet "es/sus" işaretleri anlatılmış, şekilleri ve birbirleri ile tatbikleri "hesap cetveli" ismi ile resmedilmiştir (Resim 3).

Resim 3

Susların şekilleri ve kıymetleri



Kaynak: Zati, 1897, vr. 4b

[4]Günümüz nazariyat kitaplarında birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik ve altmış dörtlük nota olarak isimlendirilmektedir (Darbaz, 1973, 17).

Beşinci dersin ardından Zati Bey anlatılan bilgilerin daha iyi anlaşılması için "Şakirdana Tembihler" vermiştir. Örneğin bu ders kapsamında Zati Bey, nota ya da susların kıymetlerinin tatbikatında şakirdanın iyi ezberlemesi gerektiğini tembihlemektedir.

Dördüncü madde ise "usul", "usullerin rakamları", "ölçü", "kıymetlerin usullere ve darblara" tatbikatı beyanındadır. Dördüncü madde, altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu ders kapsamında usullerin çeşitleri (iki darblı, üç darblı ve dört darblı), mezkûr darpların şekilleri, rakamları, ölçü, kıymetlerin usullere ve darplara tatbikatı ve ardından da "Talimler" verilmiştir. Usuller bölümünün "talim" kısmında ise Zati Bey usul konusuna nasıl çalışılması gerektiğini anlatmaktadır. Zati Bey'e göre "şakirdan bu üç nevi usulleri elleriyle güzelce vurmaya alışmalıdır" (Zati, 1897, vr. 5a-5b). Zati Bey dokuzuncu dersin on sekizinci fıkrasında "t/ت" harfi ile göstererek "tranpet" için usul konusunda bilgiler aktarmıştır:

Tranpetin başka sadası olmadığından notası da aynı çizgi veyahut aynı beyazda yazmak lazımdır. En iyisi üçüncü beyazda yazılmalıdır. Tranpetin sadası yok ise de o da aynı boru gibi lazım olan notayı hem uzatır hem de kısa yapar. Tranpetin bir ses uzatmak lazım gelir ise o notanın bacağına şöylece 𝅗𝅥 iki veyahut 𝅗𝅥 üç çizgi çizmek ister. İşte notanın bacağındaki bu çizgiyi gören tranpeteci o notayı kıymeti kadar uzatacaktır. Tranpetecinin notayı uzatmasına "saçma" denir (Zati, 1897, vr. 5b-6a).
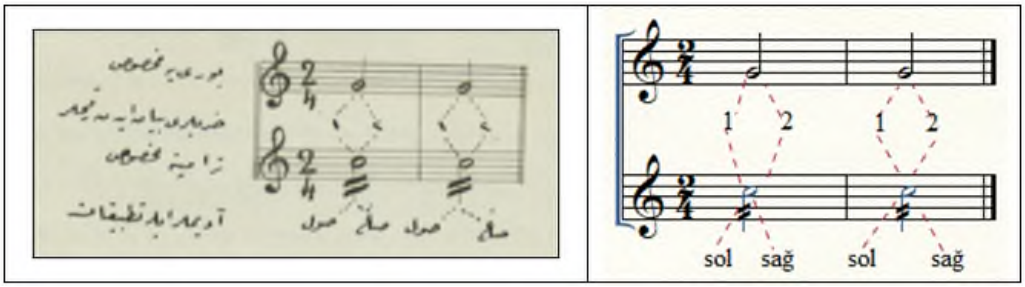
Tranpet için usullerin nasıl gösterildiği ve notaların nasıl yazıldığı konusunun anlatılmasının ardından Zati Bey konuya ilişkin "talim" vermiştir:

Saçmaya çalışacak asker elindeki çomakları gayet gevşek tutmalı ve gayet ağır ağır olarak evvela sağ elindeki çomağı bir, iki diyerekden iki defa urmalı. Sonra bir, iki diyerekden iki defa da sol elindeki çomağı urmalı. Yine iki defa sağ elindeki çomağı urmalı. Yine iki defa sol elindeki çomağı urmalı. Hasılı bu yolda çomakları biri biri ardına hem urmalı hem de git gide hareketi çabuklaştırmalı. Hareketi çabuklaştırdıkça çomakları daha gevşek tutmaya çalışmalı ki çomağı bir defa vurunca ikinci defasını çomak kendisi sıçrayub kendi kendine urmalı. İşte böylece çomakları biri biri ardına urarakdan saçmaya çalışmalı. Bu yoldaki talimin ismine de tranpeteciler beyninde "ta ta ma ma" tabir olunmuşdur. Dimek ki sağ ele mahsus olan hareket "ta ta", sol ele mahsus olan harekete de "ma ma" denir (Zati, 1897, vr. 6a).

Zati Bey 20. Fıkrada "Boruzenin Vaziyyeti" konusunda bilgiler vermektedir. Kitabın bu bölümünde boruyu üflemeye başlamadan önce çenenin duruşu, dudağın vaziyeti, yanakların durumu hakkında kısa bilgiler verilmekle birlikte, nefes kaçırmadan "tekmil nefesi" ve "tü" hecesi ile "kaba sol" sesinde, uzun uzun, usulsüz ve çok kuvvetli üflenmesi gerektiği gibi detaylı bilgilere de yer verilmiştir. Ayrıca borucunun sol sesine, tranpetçinin saçmasına iyice çalışması tembihlenmektedir (Zati, 1897, vr. 6a-6b). Aynı maddenin onuncu dersinde ise örnek notalar üzerinden uygulamalı çalışmalara geçilmiştir (Resim 4): "Aşağıdaki misal iki ölçüden ibarettir... bu iki ölçüyü çalub bitirinceye kadar ya dört defa durduğu yerde ayağını vurmalı ya da dört adım yürümeli..."

Resim 4

Tranpet ve Boru İçin Örnek Uygulama 1

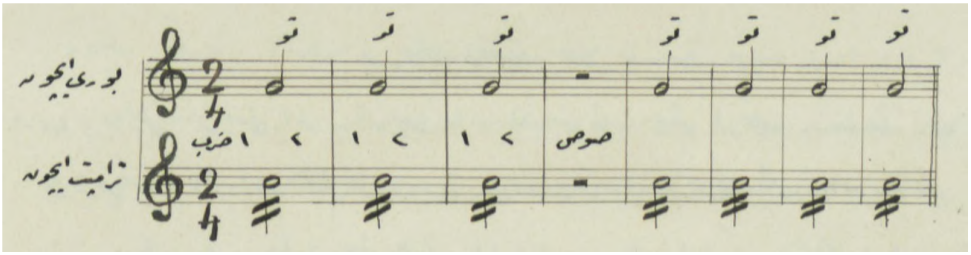


Kaynak: Zati, 1897, vr. 6b

On birinci derste de kitabın ikinci örneğine yer verilmiştir. Bu örnek çalışma da boru ve tranpetin birlikte icrasına göre hazırlanmıştır.

Resim 5

Tranpet ve Boru İçin Örnek Uygulama 2



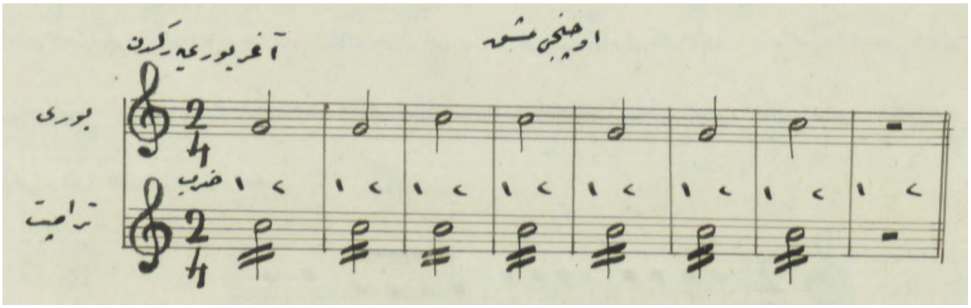
Kaynak: Zati, 1897, vr. 6b

Resim 5'te boru için "darplar" ve üfleme hecesi (tü), tranpet için "saçma" konularına ilişkin örnek çalışma notası verildiği görülmektedir. Bu örnek ile ilgili olarak da Zati Bey şu tembihleri vermektedir: "borucunun her notanın nihayetinde pek çabuk olmak şartıyla nefes alıp diğer notaya tam zamanında başlamalı. Tranpetçiler de aynı borucuların nefes alması gibi öbür notaya yeniden başlamalıdır" (Zati, 1897, vr. 7a).

On ikinci ders ise (22. Fıkra) boruzenlere yönelik olarak hem bir dörtlük notanın usule taksim edilmesi hem de sol'den sonra gelen orta do sadasının öğretilmesine ilişkin hazırlanmıştır. Dolayısıyla 23. Fıkrayı Zati Bey borizenlere yönelik hazırlamıştır. Bu bölümde boruda orta do sesinin nasıl üretileceği öğretilmektedir. Zati Bey ilk seslerine göre borunun bandodaki yerlerine de dikkat çekmektedir. Örneğin kaba sol "birinci bölük" borusunun, orta do ise "Karavana" borusunun ilk sesidir. Bu derse ilişkin olarak da Zati Bey, borizenin iyiden iyiye orta do sesini çıkardıktan sonra Resim 6 ve Resim 7'de verilen derslere[5] başlaması gerektiği tembihinde bulunmaktadır. Bu uygulama örneklerinde dikkat çeken bir bilgi de notaların temposunu anlatmak için kullandığı "ağır yürüyerekten", "ağır adım ile" gibi kullandığı tabirlerdir. Ağır tempoda icra edilmesi gerektiği bilgisinin yanı sıra çalışma aşamasında olması gereken tempoyu da göstermektedir.

Resim 6

Tranpet ve Boru İçin Örnek Uygulama 3

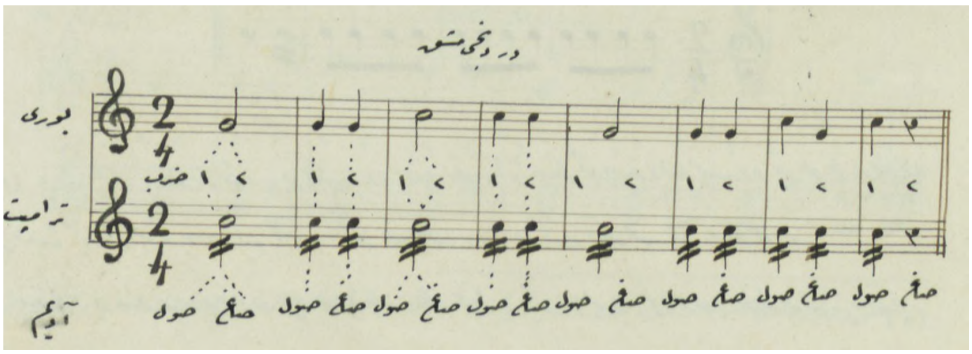


Kaynak: Zati, 1897, vr. 7a

[5]Zati Bey bu derslere ilişkin olarak 4 (dört) örnek vermiştir. Çalışmamızda iki örneği paylaşıyoruz.

Resim 7

Tranpet ve Boru İçin Örnek Uygulama 4
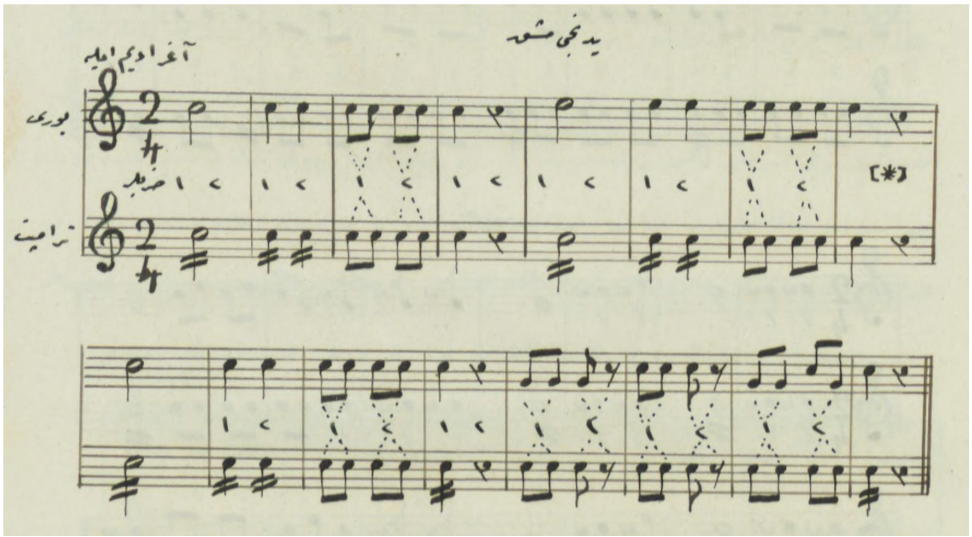


Kaynak: Zati, 1897, vr. 7a

Zati Bey iki dörtlük nota, bir dörtlük nota ya da susların kıymetlerinin darplar ile olan münasebetlerine ilişkin örnek nota ve uygulamalar vermiş ve ardından sekizlik notaları ya da susların kıymetlerinin darplar ile olan münasebetlerini on dördüncü ders kapsamında anlatmaktadır. Bu dersin örneklerini de tranpetçiler için vermiştir. Zati Bey sekizlik notalar konusunda, tranpetçilerin sekizlik notaları çalar iken her notaya ayrı ayrı olarak notaların süresine uygun olarak iki çomağı vurması, bir ölçü içinde bulunan dört nota için iki çomağı birlikte ve dört defa vurması gerektiği gibi uygulamaya dönük bilgiler vermektedir (Zati 1897, vr. 7b-8a). Zati Bey ayrıca borucular için de bu konu kapsamında bazı tembihlerde bulunmakta ve konuya ilişkin dört örnek uygulama vermektedir (Resim 8): "İki darba müsavi olan dört aded sekizlik notaların veyahut bir darba müsavi olan iki sekizlik notaların biri birinden uzunlukça veyahut kısalıkça hiçbir farkları olmayacaktır (Zati, 1897, vr. 8a).

Resim 8

Tranpet ve Boru İçin Örnek Uygulama 5



Kaynak: Zati, 1897, vr. 8a-8b

On beşinci derste ise on altılık notalar ele alınmakta, on altılık notalar ile ikili çalışma örneklerine yer verilmektedir (Zati 1897, vr. 8b-9a). Ayrıca borucular için on altılık notaların nasıl çalışılması gerektiği "tembih" başlığı altında anlatılmış, "namaz borusunun" ilk sesi olan "kaba do" sesi ile yanaklar şişirilmeden, dudaklar gevşetilerek çalışılması gerektiği tembihlenmiştir.

On altıncı derste Zati Bey "üç darptan ibaret olan ikinci nevi usul" konusuna geçmeden önce boru ile tranpet arasında uygulama açısından farklı olan bir duruma açıklık getirmektedir. Zati Bey'e göre bir asker

borucu için ikinci ve üçüncü nevi usulleri bilmesinin hiç lüzumu yoktur, çünkü askerin çalacağı havalardan pek çoğu iki dörtlük usulden ibarettir. Bu duruma rağmen Zati Bey, kumandan boruları için çok başka nevi usuller de gerekli olacağından kitabında diğer usullere de zorunlu olarak yer verdiğini belirtmiştir (Zati, 1897, vr. 9b).

Zati Bey on altıncı ders kapsamında iki darplı usul ile üç darplı usuller arasında fark olduğuna, fakat tranpetçiler ve borucular için gerekli olmadığına ve neler yapılması gerektiğine değinmektedir:

İki darplı usul ile üç darplı usulün beynindeki fark pek çoktur. Fakat bu farkın bir tranpetçi veyahut bir borucu için anlatmağa hiç lüzumu yoktur. Bir borucuya veyahut bir tranpetçiye lüzum olan, bu nevi usuller ile yazılan bir notayı doğruca çalmaktır. Üç dörtlük usul üç darpdan ibarettir. Bu usulde iki dörtlük usul gibi adım uydurmak lazım gelir ise bu usuldeki bir hava çalınır iken yürümek kabul olamaz. Fakat asker durduğu yerde bu usuldeki bir havayı da adım ile çalabilir. Hem de pek kolay olur. İki dörtlük usulünde birinci darbına sol adım, ikinci darbına sağ adım atıldığı gibi üç dörtlük usulde birinci darbına sol ikinci darbına yine sol adım atıp yalnız üçüncü darbına sağ adım atmalıdır. Demek ki üç dörtlük usulü adım ile çalmak lazım gelir ise iki defa sol adımını bir defa da sağ adımını atmak lazım gelir (Zati, 1897, vr. 9b-10a).

On altıncı derste ayrıca boruda "dik sol" sesine geçilmiş ve borucular için "dik sol" sesinin de çıkarılmaya çalışılması gerektiği vurgulanmıştır. Bu sesin "yere yat borusunun ilk sesi" olan dik sol sesinin üretilebilmesi için dudakların sıkılması gerektiği tembihlenmektedir. Ayrıca bu bölümde ilk defa Zati Bey bir "ihtar" başlığı ile uyarıda bulunmaktadır. Zati Bey'e göre genellikle tranpetçilerin notaları borucuların notalarından farklı yazılmaktadır, bu nedenle herkesin kendi partisyonunu çalmaya gayret etmesi gerekir. Zati Bey'in bu dikkat çeken ihtarını deneyimlerine dayanarak yazdığı anlaşılmaktadır (Zati, 1897, vr. 9b-10a).
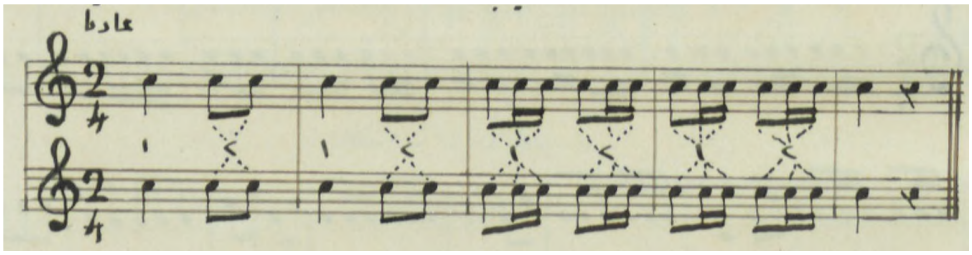
On yedinci ders "dört darptan ibaret olan üçüncü nevi usul" hakkındadır. Zati Bey iki darplı usul ile dört darplı usul arasında çok küçük farklar olduğunu, iki dörtlük usuldeki bir havanın iki ölçüsünü dört dörtlük usuldeki bir havanın ilk ölçüsü yerine sayıldığında dört dörtlük bir havanın çalınmasının kolaylaşacağı gibi ip uçları vermektedir. Zati Bey'e göre bu usulde çalışma alırken asker durduğu yerde dört dörtlük bir hava çalar iken isterse yalnız bir ayağını dört defa vurabilir, fakat durduğu yerde yürüyormuş gibi dört adım atar ise daha kolay olacaktır (Zati, 1897, vr. 10b).

On sekizinci ders muhtelif kıymetler ile meşkleri öğrenmek konusundadır. "Bir darba müsavi olan iki sekizlik notaların birine bir sekizlik ile iki on altılık nota yazılamaz mı?", "İki on altılık nota da bir sekizliğe müsavi değil mi?" ya da "Bir darpta dört on altılık olacağı yerde iki on altılık ile bir sekizlik yazılmıştır" şeklinde sorular sorarak Zati Bey, bir darp içerisinde türlü türlü kıymetler bulunabileceğine dikkat çekmek istemektedir. Konuya ilişkin de öğrencilerin neler yapması gerektiği bilgisini vermekte, aynı zamanda da "Hâtıra" başlığı altında da bazı geçmiş derslere ilişkin hatırlatmalar yapmaktadır:
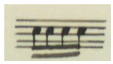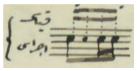
Şakirdan aşağıdaki meşkleri güzelce hesap edip beher darba müsavi olan kıymetleri bulup meşkine devam edecektir. Eslerin yahut susların kıymeti notalardan hiçbir farkı olmadığını unutmamalı.

Resim 9

Tranpet ve Boru İçin Örnek Uygulama 6



Kaynak: Zati, 1897, vr. 11a

Yukarıdaki [Resim 9] meşk için şakirdan kendi kendine bir kıyas yapabilir. Şöyle ki dört on altılık notayı şimdiye kadar bir darbda nasıl icra ediyor ise bunları da öylece kıyas edebilir. Mesela şu misal şöylece  kıyas eder de dört notanın bir adedini yani ikincisini içeriden okursa olur. Şöyle ki  demek iki on altılığın yerine bir sekizlik uzatmak lazım geliyor. Bu da vakitden ibarettir (Zati, 1897, vr. 11a-11b).

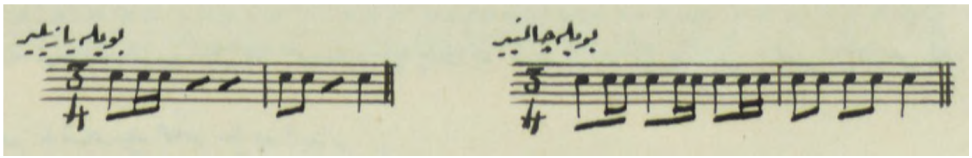
On dokuzuncu ders de muhtelif kıymetler ile meşkleri öğrenmek konusunda olup on sekizinci dersten farklı olarak bir vuruş içerisinde iki on altılık ve bir sekizlik nota kalıplarının öğretilmesi amaçlanmaktadır (Zati, 1897, vr. 11b).

Kitabın beşinci maddesi "Noktalar" beyanındadır. Zati Bey notaların isimleri, susun/esin ya da notanın kıymetleri konularına ilişkin derslerin ardından bir noktalı, iki noktalı ve hatta üç noktalı[6] notaların ne demek olduğunu, nasıl notaların kıymetlerine katkıda bulunduğunu ve uzattığını açıkça anlatmaktadır. Konuya ilişkin ise iki meşk örneğine yer verilmiştir (Zati, 1897, vr. 12a-12b).

İkinci Fasıl. Zati Bey kitabın ikinci fasılında (madde 1/yirmi birinci ders) tekrar işaretleri konularını ele almaktadır. "Tekrarlama", "parça", "dolab", "benzer" terimlerinin açıklamaları yapılmış, notalar ile şekilleri gösterilmiştir. Yirmi birinci derste "tekrarlama" işaretinin ne olduğu ve icrada nasıl kullanıldığı anlatılmıştır. Yirmi ikinci ders ise "dolap", yirmi üçüncü ders "benzer" işareti hakkındadır. Zati bey "benzer" işaretinin terim olarak daha iyi anlaşılması için şu açıklamayı yapmıştır: "bu işaret mûsikîde "keza" yani "onun gibi" anlamına gelmektedir ve ölçü içinde de gelebilir. Bu işaret tekmil usule müsavi olmak üzere de kullanılabilir (Resim 10)." Zati Bey "benzer" işaretinin nasıl "yazıldığını" ve nasıl "çalındığını" Resim 10'da göstermiştir.

Resim 10

"Benzer" işaretinin yazılışı ve çalınışı



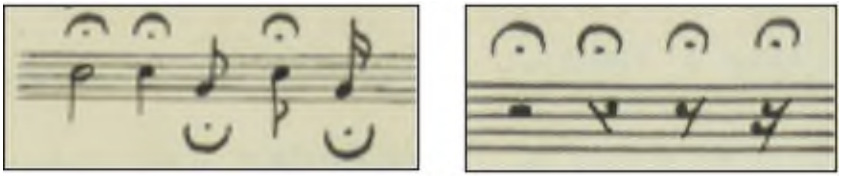
Kaynak: Zati, 1897, vr. 13b

İkinci fasılın ikinci maddesi "Nokta-i Temdîd", "Nokta-i Tevkif" yani "Uzatma Noktası ve "Durma Noktası" kısaca "Durak" hakkındadır. Zati Bey'in günümüzde "puandorg" ya da "fermata" terimine karşılık kullandığı "Nokta-i Temdîd" ya da "Nokta-i Tevkif" terimini şu şekilde açıklamaktadır:

Bir notanın üzerinde şöylece  yahut böylece  bir şekil konulur ise o notayı kıymetinden ziyade uzatmak lazımdır. Notanın kıymeti her ne olursa olsun notayı bir usul zamanı kadar uzatmak lazımdır. Eğer bu şekil nota üzerinde veya altında bulunur ise ismine "uzatıcı nokta" denir (Resim 11). Eğer bu şekil bir esin üzerinde veya altında bulunuyor ise o esin kıymetini her ne olursa olsun o esin üzeride bir usul zamanı kadar durmak lazımdır. Eğer bu şekil es üzerinde bulunuyor ise ismine "Durma Noktası" veyahut "Durak" denir.

Resim 11

"Nokta-i Temdîd", "Nokta-i Tevkif" İşareti



Kaynak: Zati, 1897, vr. 14a-14b

[6] Zati Bey üç noktalı notalar ile ilgili konuyu dipnotta ele almıştır.

İkinci faslın üçüncü maddesi "Dilli Notalar" ve "Bağlı Notalar" beyanındadır. Zati Bey'in "bir veya birçok notanın üzerinde veyahut altında nokta varsa o notaların kıymetinden daha kısa olarak tane tane çalmak lazım" olarak tanımladığı "Staccato" olarak bilinen artikülasyon şeklini ve ardından da "hiç nefes almayarak veyahut sesi kesmeden uzatmak" olarak tanımladığı "Bağ" şeklini açıklamaktadır. Ayrıca Zati Bey kitabında "hem sada yani bir sesli olan iki notanın kıymetleri her ne olursa olsun üzerinde bağ işareti bulunur ise ikinci notanın kıymeti birinci notanın kıymetine ilave olunur" şeklinde "uzatma bağını" da resimler ile açıklamaktadır. Zati Bey örnek olarak verdiği resimde tranpet partisyonunu "Tranpet bir sadadan ibaret olduğu için notası da bir çizgi üzerinde yazılabilir" diyerek tek çizgide göstermeyi tercih etmiştir (Zati, 1897, vr. 14b-15a).

İkinci faslın dördüncü maddesi ise "Farklar" beyanındadır. Günümüzde "Nüanslar" olarak ifade edilen bu madde kapsamında "Forte/kuvvetli", "Piyano/hafif", "Forzando[7]", "Kreşendo[4]", "Diminuendo[4]" konuları notalar ile örneklendirilerek anlatılmıştır (Zati, 1897, vr. 16a).
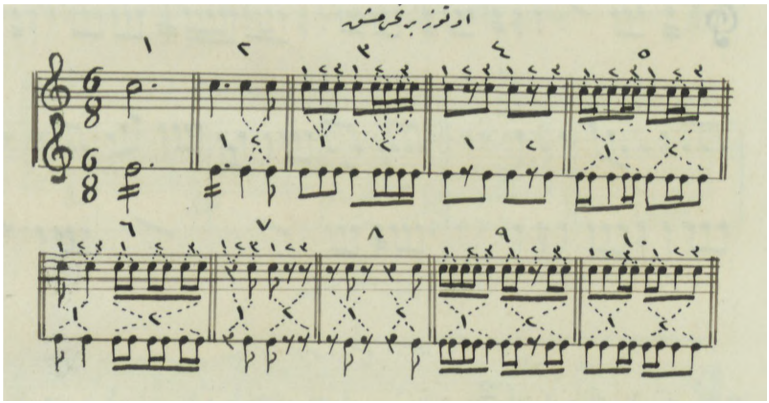
İkinci faslın beşinci maddesinin konusu ise "üçlük" ve "altılık" beyanındadır. Üçlemenin anlatıldığı bu bölümde Zati Bey, "bir darpta icra olunacak gerek üçlük, gerek altılık notaların kısalıkça veyahut uzunlukça biri birinden hiç farkları olmamalıdır" şeklinde "tenbihte" bulunmaktadır (Zati, 1897, vr. 16a-16b). Zati Bey üçlemenin anlatıldığı yirmi sekizinci dersin ardından şu notu düşmüş olması dikkat çekicidir: "Buraya kadar derslerini güzelce yapan bir talebe asker önüne çalınacak havaları bundan böyle güzelce çalabilir. Fakat kumanda borularını güzelce çalmak için biraz daha derse devam etmeye muhtaçtır" (Zati, 1897, vr. 16b).

Üçüncü Fasıl. Kitabın üçüncü faslı (birinci madde, yirmi dokuzuncu ders) "her darbı üç taksimli olan usuller" beyanındadır. Zati Bey'e göre yirmi dokuzuncu derse kadar olan örneklerdeki usullerin her bir darbının iki taksim kabul edilirken (yani iki sekizlik bir darp olur ise o darp iki taksim kabul edilir), bazen de her bir darp üç sekizlik veyahut altı on altılık notalardan müsavi olur ki o usullere de üç taksim kabul edilen usuller denir. Zati Bey üç taksimli usulleri anlatırken daha önce anlatılmış olan iki taksimli usulleri hatırlatarak anlatmakta ve örnekler vermektedir. Zati Bey'in bu ders kapsamında verdiği bilgiye göre üç taksimli usuller üç nevidir. Bu usuller altı sekizlik usul, dokuz sekizlik usul ve on iki sekizlik usul (Zati, 1897, vr. 16b-17a-17b). Zati Bey üç taksimli usullerden birincisi olan altı sekizlik usulü hakkında öğrencilere şu tenbihi vermektedir:

Şakirdan aşağıdaki misalin (Resim 12) her bir ölçüsünü bir meşk kıyas idüb daima tekrar tekrar çalışmalı yani birinci ölçüyü kırk elli kere, ikinci ölçüden sonralarını hatta yüzer kere çalmalı ki bu vezinler iyice anlaşılsın. Asker bu misallere çalışır iken daima içerisinde bir, iki, üç; bir, iki, üç diye saymalı. Tranpetçiler ağızlarıyla sayarlarsa daha iyidir" (Zati, 1897, vr. 17a).

Resim 12

Altı Sekizlik Usul Çalışması



Kaynak: Zati, 1897, vr. 17a

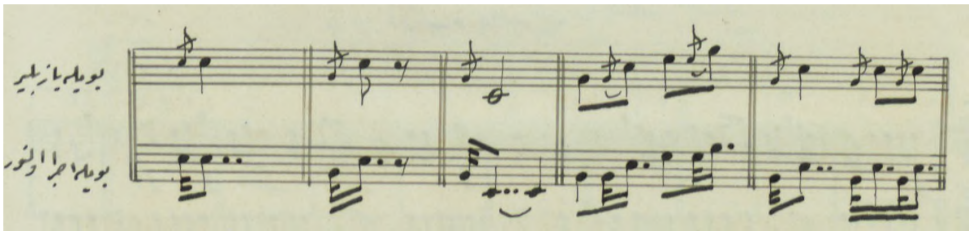
[7] Zati Bey bu terimi ya da bu terime karşılık bir Türkçe terim kullanmamıştır. Sadece şeklini vermekle yetinmiştir.

Zati Bey'in bileşik usullerin kendi tabiriyle üç taksimli usulleri çalışırken basit usullere atıf yaparak ip ucu vermektedir. Altı sekizlik usul için "bu usul aynı iki dörtlük gibi vurulur" ve dokuz sekizlik usul için ise "bu usul de aynı üç dörtlük gibi vurulmalı" demektedir.

Kitabın üçüncü faslının ikinci maddesi (otuz ikinci ders) "çarpma" hakkındadır. Zati Bey'e göre esas notaların arasında hem çengelli hem de çengelinde çizik olan küçük notalara "çarpma" denir. Ayrıca çarpma notalarının nasıl yazıldıkları ve nasıl icra edilmesi gerektiği notalar üzerinde ayrı ayrı gösterilmiştir (Resim 13).

Resim 13

Çarpma Notası

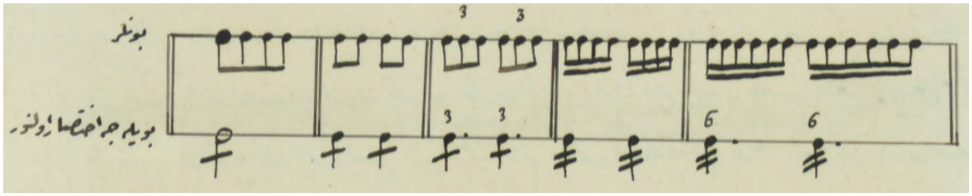


Kaynak: Zati, 1897, vr. 18a

Kitabın üçüncü faslının üçüncü maddesi (otuz üçüncü ders) "ihtisâr" [kısaltma] hakkındadır. Zati Bey'e göre ihtisâr, bir ölçü dahilinde bulunan birkaç adet aynı değerdeki notaların bir tek nota şeklinde kısaltılmasıdır ve kısaltılacak notaların sayısı ne olursa olsun, kıymetleri de herhangi bir kıymette olursa olsun kısaltılacak olan notaların adedine kıymetince müsavi olabilecek bir nota yazılmalı ve o notanın altına veyahut bacağına da mezkûr notaların kıymeti eklenmelidir (Resim 14).

Resim 14

İhtisar Notası



Kaynak: Zati, 1897, vr. 18b

Zati Bey ihtisâr notasına ilişkin dersi tamamladıktan sonra "Tabur önünde çalınacak marşlar" başlığı altında tüm anlatılan konuları içeren yirmi beş (25) adet, dört ya da sekiz ölçüden oluşan marş örneklerine yer vermiştir (Zati, 1897, vr. 18b-19a-19b-20a-20b; Ek 2).

Kitabın üçüncü faslının dördüncü maddesi (otuz dördüncü ders) "halkalar vasıtasıyla nağme çalmak" beyanındadır. Zati Bey kitabının son dersinde borucular ile tranpetçilerin nasıl çalışması gerektiği hakkında bilgiler vermektedir:

Boruculara iki takıma ayırmak lazım gelir. Halkalar ile her takım kendine ait olan notalarını güzelce meşk etmeli. Borucular ile beraber tranpetçiler de iki takıma ayrılıp borucular ile beraber onlar da meşk etmeli. Tranpetçilerin boruculara bu bölümde çok yardımı olur. Çünkü tranpetçiler kendi vazifelerini çalar iken borucular kendilerine ait notaların zamanlarını tranpetçilerin bir usulde çalmalarından dolayı iyice fark ederler. İki takım bu yolda meşk ettikten sonra bir araya gelip herkes kendi vazifesine dikkat etmelidir. Boruculara tembih: esleri nota gibi içinden okumalı, bir de notaları kıymetlerinden kısa bırakmamalı (Zati, 1897, vr. 20b-21a).

Zati Bey iki (2) adet meşk, on iki (12) adet "Tabur önünde çalınacak havalar" örneği ile derslerini ve son sayfasındaki "İntihâ/Son" notundan hemen sonra "Zati Kulları" notu düşerek kitabını tamamlamıştır (Zati, 1897, vr. 22b).

Sonuç

Mehmed Zâti [Arca] Bey'in "T 4539" numaralı İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan ve Tophane-i Amire Muzıkası'nı ve Askeri Dikimhane Muzıkası'nı çalıştırdığı yıllarda edindiği bilgi ve birikimlerine dayanarak hazırladığı *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* adlı eseri 3 (üç) fasıl, toplam 14 (on dört) madde ve 34 (otuz dört) dersten oluşmaktadır. Nazari bilgilerin ve uygulamalı örneklerin bir arada verildiği kitap boru (borazan) ve tranpet çalgılarının öğretilmesine yönelik hazırlanmış olup bu yönüyle bir metottan çok, boru ve tranpet eğitimcisi için hazırlanmış bir el kitabı niteliğindedir. Nazari bilgilere az yer vermekle birlikte yayınlamış olduğu kitaplarında da olduğu gibi Zati Bey, yer yer "tenbih", "ihtar" veya "hatırlatma" başlıkları altında önemli bilgilere de yer vermiştir. Uygulamalı bölümlerde şekiller ve notalardan yararlanılmış, örnek eserler ile teorik bilgiler desteklenmiştir. Zati Bey şakirdanın nerelerde hatalara düşebileceğine ya da daha iyi öğrenebilmesi için neler yapması gerektiğine yönelik bilgiler de vermiştir. *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi* adlı kitap, Zati Bey'in yazarlık yönünün yanı sıra eğitimcilik yönünü de ortaya koyan, eğitimcilik anlayışında ne kadar öngörülü ve özenli olduğuna dair önemli işaretler taşıyan bir eserdir. Tüm bu yönleri ile bu eserin sadece boru ve tranpet öğrenci ve eğitimcileri için değil, tüm eğitimciler için örnek bir çalışma niteliğinde olduğu rahatlıkla söylenebilir. Mezkûr kitabın yayıma hazırlandığı fakat basılmamış olması Osmanlı/Türk mûsikîsi tarihinde bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Osmanlı Türkçesi ile yazılmış eserin yeni harflerle yayınlanarak en kısa zamanda mûsikî eğitimine kazandırılması tavsiye edilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Gökhan Yalçın
[1] Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Şanlıurfa, Türkiye
0000-0003-2604-9745 gyalcin@harran. edu.tr

Kaynakça | References

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bedîi, H. (1927). Klarnetist Zatî Bey. *Hayat Mecmuası, 12*, 234-235.

Darbaz, F. (1973). *Temel Bilgilerle Beraber Tonâl-Modâl-Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*. Mûsikî Kültür Derneği Yayınları No.1.

Dilber, M. C. (2023). *Mûzikâ-yı Hümâyun* (Tez No: 794172) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I-II*. Orient Yayınları.

Zati, M. (1897). *Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi*. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, TY 4539.

Yalçın, G. (2024). Mehmed Zâti Bey ve Kütübhane-i Musikisi. *Cumhuriyetin 100. Yılında Müziğimizin Yüzleri*, Cilt 3.
Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri*. Seçkin Yayıncılık.

Ek | Appendix

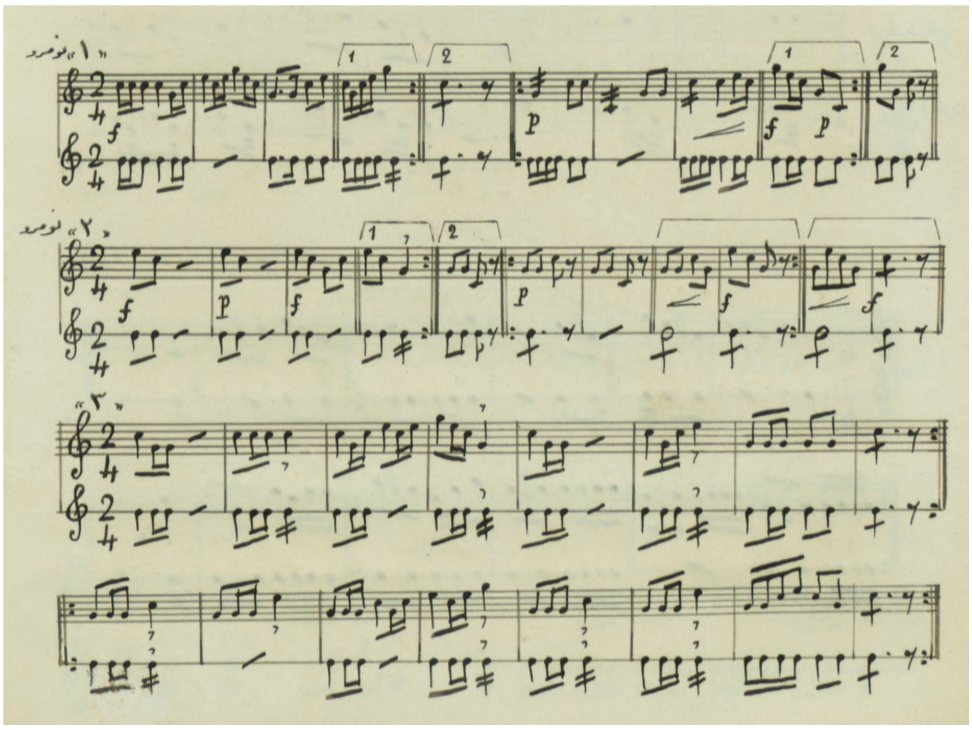
Ek 1

Kütübhane-i Musikiden Borizan ve Tranpete Muallimi (Cilt ve kapak sayfası)



Ek 2

Kitaptan Üç Marş Örneği (vr. 18b)



İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 29–37

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1614471

Başvuru | Submitted 06.01.2025
Kabul | Accepted 22.03.2025
Online Yayın | Published Online 05.05.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Necati Giray'ın Üç Keman İçin "Ağıt" Triosunun Form Özellikleri

Form Features of Necati Giray's "Ağıt"Trio for Three Violins

Lale Hüseynova Hasanova [1]

[1] Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Kastamonu, Türkiye

Öz

Arapçada matem şiiri anlamına gelen "Ağıt", klasik edebiyatta çoğunlukla önemli şahsiyetlerin hayatını kaybetmesinden dolayı yazılmaktadır. Divan edebiyatındaki adı "Mersiye" olan "Ağıt", genellikle acıklı bir olayın ardından söylenen bir halk türküsü olarak bilinmektedir. Bu tür, müzik tarihinde bestecilerin yaratıcılıklarında da karşımıza çıkmaktadır. Türün örneklerine Avrupa bestecilerden Claudio Monteverdi, Henry Purcell, George Frideric Handel ve Tommaso Giordani'nin yaratıcılıklarında rastlamak mümkündür. Doğu'da "Ağıt" geleneği çok eskilere dayanmakta ve besteci eserlerinde yer almaktadır. Türk bestecilerden Muammer Sun'un piyano için "Ağıt" (1954), Ekrem Zeki Ün'ün koro, yaylılar ve vurmalı çalgılar için "Ölüm için Ağıt" (1971), Necdet Levent'in piyano için "Ağıt" (1979), Necati Giray'ın yaylı sazlar için "Ağıt" (1981), Azerbaycanlı besteci Rehile Hasanova'nın yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, vokal dörtlüleri ve piyano için "Mersiye" ("Ağıt", 1993) adlı eserleri birer güzel örneklerdir.

Tarihteki unutulmuş inançlar, yas törenleri "Ağıt" türündeki kompozisyonlarda yaşamaktadır. Çalışmanın ana konusunu oluşturan Türk besteci Necati Giray'ın "Ağıt" adlı eseri bu anlamda önem taşımakta olup hem kompozisyon hem de form özellikleri yönünden dikkat çekmektedir. Besteci tarafından eserin çeşitli kombinasyonları yapılmış olup, bu araştırmadaki amaç üç keman için "Ağıt" triosunun form özelliklerini analiz etmektir. Araştırma, betimsel bir çalışma olmaktadır. Yapılan araştırma sonucunda eserin tek bölümlü karma bir form ve beş aşamalı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Her aşamanın özel bir başlık içerdiği ve genellikle birbirine zıt "Ağır" – "Hızlı" olmak üzere iki kısma ayrıldığı saptanmıştır.

Abstract

"Ağıt", which means mourning poetry in Arabic, is written in classical literature mostly due to the death of important figures. "Ağıt", also known as "Mersiye" in Divan literature, is known as a folk song usually sung after a tragic event. This genre also appears in the creativity of composers in the history of music. Examples of the genre can be found in the creativity of European composers Claudio Monteverdi, Henry Purcell, George Frideric Handel and Tommaso Giordani. The tradition of "Ağıt" in the East dates back to very old times and is included in the works of composers. Turkish composers Muammer Sun's "Ağıt" for piano (1954), Ekrem Zeki Ün's "Ağıt for Death" for choir, strings and percussion (1971), Necdet Levent's "Ağıt" for piano (1979), Necati Giray's "Ağıt" for string instruments (1981), Azerbaijani composer Rehile Hasanova's "Mersiye" ("Ağıt", 1993) for string instruments, wind instruments, vocal quartets and piano are all good examples. Forgotten beliefs and mourning ceremonies in history live on in compositions in the "Lament" genre. The main subject of the study, Turkish composer Necati Giray's "Lament", is important in this sense and draws attention in terms of both composition and formal features. Various combinations of the work have been made by the composer, and the aim of this research is to analyze the form characteristics of the "Lament" trio for three violins. The research is a descriptive study. As a result of the research, it was concluded that the work is a single-part mixed form and has five stages. It has been determined that each stage contains a special title and is generally divided into two opposite parts: "Slow" – "Fast".

Atıf | Citation: Hüseynova Hasanova, L. (2025). Form features of Necati Giray's "Ağıt"trio for three violins. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 29-37. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1614471

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Hüseynova Hasanova, L.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Lale Hüseynova Hasanova lhuseynova@kastamonu.edu.tr

Anahtar Kelimeler Necati Giray · Ağıt · Lamento · Trio · Form

Keywords Necati Giray · Ağıt · Lamento · Trio · Form

Extended Summary

Necati Giray is one of the important names of contemporary Turkish music. Composer and cellist Necati Giray stood out with his unique style and contributed various works to Turkish music. The composer has made great contributions, especially to the cello repertoire. Necati Giray has composed works for many instruments, including the cello, by making polyphonic works. Among these compositions, the work "Ağıt" has an important place in the composer's creativity.

The Arabic word for mourning poem, "Ağıt", is mostly written in classical literature for the death of important figures. "Ağıt", also known as "Mersiye" in Divan literature, is known as a folk song usually sung after a sorrowful event. Ağıt which have the same meter and rhyme scheme as folk songs, usually consist of 7, 8 and 10 syllables. The most common is 8 syllables. The "Ağıt" tradition is very old and is sung a lot in Anatolia. They are "Ağıt" in the form of mani, sung in 7-syllable meter, seen in Azerbaijan and in Kars and Erzincan under the influence of Azerbaijan.

The genre of "Ağıt", which has a long history, is similar to "Lamento" in Western European music. The common point that unites "Lamento" in both Western European and Eastern music is its connection with religion. Church music in Europe developed first under the influence of folk music and then under the influence of world music. Church music in Western Europe and religious music in the East became the only professional music genres among the peoples of both sides. Thus, this musical genre, which has meanings such as mourning and lamentation, is called "Lamento" in Western Europe and is encountered in the works of European composers. An early example is Claudio Monteverdi's "Lasciatemi morire" of Ariadne, the sole survivor of the lost Arianna. Other examples include Dido's Lament ("When I am laid in the ground") (Henry Purcell, "Dido and Aeneas"), "Lascia ch'io pianga" (George Frideric Handel, "Rinaldo"), "Caro mio ben" (Tommaso Giordani) can be counted.

The obvious examples of "Lamento" in the works of Eastern composers are "Ağıt" and "Mersiye", and they have also taken their place in the creativity of Turkish and Azerbaijani composers. Among the Turkish composers, Muammer Sun's "Ağıt" for piano (1954), Ekrem Zeki Ün's "Ağıt for Death" for choir, strings and percussion instruments (1971), Necdet Levent's "Ağıt" for piano (1979), Necati Giray's "Ağıt" for string instruments (1981) and the Azerbaijani composer Rehile Hasanova's work "Mersiye" ("Ağıt", 1993) for string instruments, wind instruments, vocal quartets and piano is a good example of these. In this sense, the work of Rehile Hasanova, who has made a name for herself with her style among contemporary Azerbaijani composers, "Mersiye" is of great importance. Azerbaijani musicologist and composer Prof. Dr. Ələsgərli evaluates R. Hasanova's creativity as follows; "In many of R. Hasanova's works, it is possible to trace the ancient traditions and characteristics of our people. The revival of the great ceremonial aesthetics in contemporary music is connected with the fact that composers are monuments of our people's national and civil thought. In this sense, some of Rehile Hasanova's works are ceremonial. These compositions are "Kosa-Kosa" ballet pantomime, "Dervish", "Sema", "Kaside", "Mersiye", "Pirabadil" etc.

Contemporary composer Necati Giray is an artist who has made a place for himself in Turkish music with his unique style. The composer has come to the fore with his polyphonic works by composing works in various musical genres and forms. Necati Giray's works include works in different genres. Among these works, especially the piece "Ağıt" has an important place in the composer's creativity. The work has been rewritten in several versions by the composer.

Forgotten beliefs and mourning ceremonies in history live on in compositions in the "Ağıt" genre. Necati Giray's work "Ağıt" draws attention in terms of both composition and form. Various combinations of the work were made by the composer, and in this research, the trio of the work called "Ağıt" for three violins was examined and its form characteristics were analyzed.

Necati Giray'ın Üç Keman İçin "Ağıt" Triosunun Form Özellikleri

Uzun hava ve kırık hava niteliğinde ezgilerle söylenen "Ağıt", acıklı bir olayı anlatan halk türküsüdür. Arapçada matem şiiri anlamına gelmekte olup, divan edebiyatındaki adı "Mersiye" olarak bilinmektedir. Halk türküleriyle aynı ölçü ve kafiye düzenine sahip olan ağıtlar genellikle 7, 8 ve 10 heceden oluşur; en yaygın olanı ise 8 hecedir. Ağıt geleneği çok eski olup, Anadolu'da çok söylenmektedir. Bugün Anadolu'da en çok karşılaşılan ağıt örnekleri nazım düzeni tutarlı olmayan ağıtlardır. Nazım düzeni tutarlı olan biçimlerden daha çok Azerbaycan'da ve Azerbaycan etkisindeki Kars ve Erzincan'da görülen mani biçimindeki, 7'li hece ölçüsüyle söylenmiş ağıtlardır (Tahtaişleyen, 2017, s. 225).

Uzun bir geçmişi olan "Ağıt" türü, müzik tarihinde besteci yaratıcılıklarında profesyonel bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. "Ağıt" türü Batı Avrupa müziğindeki "Lamento"ya benzer niteliktedir. Bu türün Batı Avrupa ve Doğu müziğindeki ortak noktası, dinle olan bağlantısıdır. Avrupa'da kilise müziği önce halk müziğinin sonraları ise dünya müziğinin etkisi altında gelişim göstermiştir. Batı Avrupa'da kilise müziği, Doğu'da ise dini müzik, her iki taraf halkları arasında yegane profesyonel müzik türü olmuştur. Yas, matem, ağıt yakmak gibi anlamlar taşıyan bu müzik türüne Avrupalı bestecilerin eserlerinde rastlanılmaktadır. Türün Avrupa besteci yaratıcılığındaki erken bir örneği, Claudio Monteverdi'nin kayıp "Arianna"sının tek hayatta kalanı olan Ariadne'nin "Lasciatemi Morire"sidir. Diğer örnekler arasında "Dido's Lament" ("When I am Laid in Earth", Henry Purcell, "Dido and Aeneas"), "Lascia Ch'io Pianga" (George Frideric Handel, "Rinaldo") ve "Caro Mio Ben" (Tommaso Giordani) sayılabilir.

Doğulu bestecilerin yaratıcılıklarında "Lamento" türünün en belirgin örnekleri "Ağıt" ve "Mersiye" olup, Türk ve Azerbaycan bestecilerin eserlerinde önemli yerini almıştır. Türk bestecilerinden Muammer Sun'un piyano için "Ağıt" (1954), Ekrem Zeki Ün'ün koro, yaylılar ve vurmalı çalgılar için "Ölüm İçin Ağıt" (1971), Necdet Levent'in piyano için "Ağıt" (1979), Necati Giray'ın yaylı sazlar için "Ağıt" (1981) ve Azerbaycanlı besteci Rehile Hasanova'nın yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, vokal dörtlüleri ve piyano için "Mersiye" ("Ağıt", 1993) adlı eserleri birer güzel örneklerdir.

Muammer Sun'un "Ağıt" eseri adı geçen türün belirgin örnekleri arasında yer almaktadır. Bestecinin "Yurt Renkleri" adlı 4 ciltten oluşan piyano yapıtlarının 1. cildi içerisinde bulunan bu eser, Türk Müziği makam dizileri içinde ve dörtlü armoni anlayışı ile bestelenmiştir.

Necdet Levent'in eserlerinin çok büyük bir kısmı dörtlüsel armoni ile yazılmıştır. Necdet Levent'in 1979 yılında ait "Ağıt" eseri "Piyano İçin On Parça" adlı albümünde 2. parça olarak yer almıştır.

Çağdaş Azerbaycan bestecileri arasında üslubuyla adından söz ettiren Rehile Hasanova'nın "Mersiye" adlı eseri de türün en bariz örneğini temsil etmektedir. Bestecinin yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, vokal dörtlüleri ve piyano için bu eseri 1993 yılında bestelenmiştir. Azerbaycanlı besteci ve müzikolog Prof. Dr. K. Ələsgərli, R. Hasanova'nın yaratıcılığını şöyle değerlendirmektedir; "R. Hasanova'nın pek çok eserinde halkımızın kadim gelenek ve özelliklerini takip etmek mümkündür. Çağdaş müzikte büyük tören estetiğinin yeniden canlanması, bestecilerin halkımızın ulusal ve medeni düşüncesinin anıtları olması gerçeğiyle bağlantılıdır. Bu anlamda Rehile Hasanova'nın bazı eserleri tören niteliğindedir. Bu besteler "Kosa-Kosa" bale pantomimi, "Derviş", "Sema", "Kaside", "Mersiye", "Pirabadil" vb. olmaktadır (Ələsgərli, 2005, s. 159).

"Ağıt" türü, kendine özgü üslubuyla Türk müziğinde yer edinmiş çağdaş besteci Necati Giray'ın yaratıcılığında da karşımıza çıkmaktadır. Besteci, çeşitli müzik formlarında eserler besteleyerek çok sesli çalışmalarıyla ön planda olmaktadır. Necati Giray'ın çalışmaları içerisinde farklı türlerde eserler yer almaktadır. Bu eserler arasında özellikle "Ağıt" adlı parça büyük önem arz etmektedir. Eser, bestecinin aniden

hayatını kaybeden müzisyen arkadaşının anısına bestelenmiştir. Eser daha sonra besteci tarafından birkaç farklı versiyonla yeniden yazılmıştır.

Amaç

Müzik tarihinde yas, matem, ağıt yakmak gibi anlamlar taşıyan müzik eserleri bulunmaktadır. Batı Avrupalı bestecilerin yapıtlarında bu türe "Lamento" adı verilmektedir. Doğu müziğinde de bu tür yaygın olup, "Ağıt" veya "Mersiye" adı altında geçmektedir. Bu çalışmada türün Doğu müziğindeki örneği esas alınarak "Ağıt" adlı eser üzerinden bir analiz çalışmasının yapılması amaçlanmıştır. Çağdaş Türk bestecisi Necati Giray'ın "Ağıt" yapıtı bu anlamda büyük öneme sahiptir. Eser, bestecinin değer verdiği bir insanın anısına yazılmıştır. Çalışmanın temel amacı eserin incelenerek form analizini sunmaktır.

Yöntem

Çalışma, betimsel bir çalışma olup, literatür taraması ve alan araştırması verilerine dayanmaktadır.
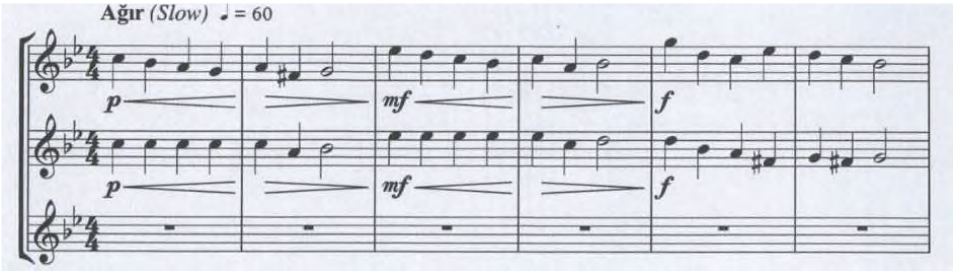
Ağıt

Necati Giray'ın "Ağıt" adlı eseri 1981 yılında bestelemiştir. Eser neyzen Aka Gündüz Kutbay'a ithaf olunmuştur. Müzisyenin geçirdiği hastalık Necati Giray'ı derinden etkilemiş ve "Ağıt" adlı eserini besteleme kararı almıştır (Giray, 2023, s. 111). Eser, bestecinin yaratıcılığındaki önemli eserlerden biridir ve hatta "Ağıt" Necati Giray'ın en bilinen parçası olarak kabul edilmiştir. Besteci, çok önem verdiği bu eseri daha sonra farklı şekillerde işlemiştir. Eserin değişik saz kombinasyonları mevcut olup, besteci tarafından farklı enstrümanlar için sürümleri yapılmıştır. Bunların içerisinde iki keman için düo, üç keman için trio, yaylı sazlar triosu, iki keman, çello ve kontrbas için sürümleri yer almaktadır. Bu araştırmada üç keman için yazılmış trio versiyonu ele alınmış ve analiz bu doğrultuda yapılmıştır.

"Ağıt" adlı eser sol minör (*g moll)* tonunda bestelenmiştir (Şekil 1). Tek bölümlük bir çalışma olan "Ağıt", kendi içinde beş aşamaya ayrılarak tek bölümlü karma bir form oluşturmuştur. Eserde her aşamaya besteci tarafından özel bir başlık verilmiştir. I. Aşama – "Ağır" (1.–24. ölçüler), II. Aşama – "Hızlı" (25.–48. ölçüler), III. Aşama – "Ağır" (49.–54. ölçüler), IV. Aşama – "Tutti" (55.–60. ölçüler), V. Aşama – "Hızlı" (61.–84. ölçüler) olarak adlandırılmıştır.

Şekil 1

"Ağır", Giriş



Eserin giriş kısmı yavaş (Ağır) bir tempoda olup ana tema ile başlamaktadır. Parçanın konusu ilk ölçülerden itibaren belirginleşmektedir. Hüzünlü müzik uzun süre devam etmekte ve insana bu üzüntüyü yaşatmaktadır. Giriş sadece iki keman partisiyle açılmaktadır (Şekil 1). Sekiz ölçü boyunca birinci ve ikinci keman partilerine devam etmektelerdir. Dokuzuncu ölçüden itibaren üçüncü keman müziğe katılmakta ve genellikle eşlik görevinde bulunmaktadır. Temanın nüansı değişken olup, seslerin aralık yüksekliklerine göre dinamik işaretler de arttırılmaktadır (*p*, *mf*, *f*).

Tema iki cümleden oluşan bir periyod biçimindedir. Whittall'a göre, bir periyod, her biri aynı temel motifle başlayan, öncül ve sonuç olmak üzere iki cümleden oluşur (Whittall, 2015). Genellikle bir öncül ve bir sonuç

cümlesinden oluşan periyodun öncül cümlesi zayıf bir kadansla sonuç cümlesi ise güçlü bir kadansla biter. 1958 yılında yayınlanan "Encyclopédie Fasquelle" adlı ansiklopedide periyod şu şekilde tanımlanmaktadır; "Periyod, çeşitli bölümlerin birbirine bağlandığı karmaşık bir ifadedir (Nattiez, 1990). Harvard Müzik Sözlüğünde (1969) periyodun başka bir tanımı ise şu şekilde açıklanmıştır; "Geleneksel müzikte... melodinin doğal bir bölümünü içeren bir grup ölçü; genellikle iki veya daha fazla zıt veya tamamlayıcı cümleden oluştuğu kabul edilir ve bir kadansla biter (Apel, 1969).

Belirtildiği gibi esas tema bir periyod biçimindedir ve periyod cümleleri kare yapıdadır. Periyodun hem I. hem de II. cümlesi 8 ölçülü olup, toplam 16 ölçüyü oluşturur (1.–16. ölçüler). Cümleler tekrar biçimdedir. Periyodun I. cümlesinin ilk 4 ölçüsü kendi içinde iki müzik ifadesine bölünmüştür. Birinci müzik ifadesi ilk 4 ölçü olup, ikincisi 5. – 8. ölçülerden oluşmaktadır. Esas tema, yukarıdan aşağıya doğru bir vuruşluk notalar halinde ilerlemektedir. Birinci müzik ifadesinin ana fikri *g moll* toniğin birinci basamağında ikilik nota ile bitmektedir (2. ölçü). İkinci müzik ifadesi ana tonalitenin üçüncü basamağında ("*si bemol*" sesi), diğer deyişle üçlüsünde sona ermekte ve genel olarak periyodun birinci cümlesini oluşturmaktadır.
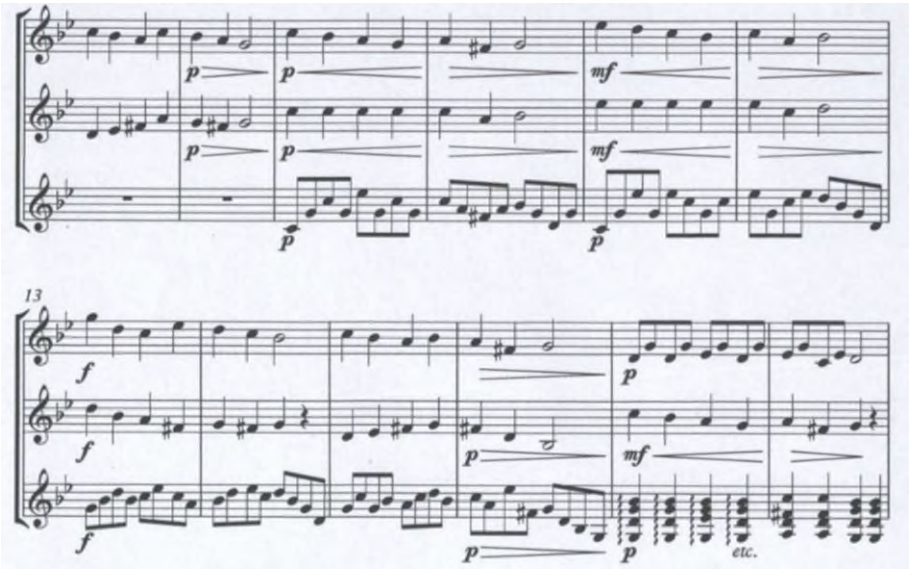
Periyodun birinci cümlesinin sonraki dört ölçüsünün başlangıcı (5. ölçü) II. oktavın "*sol*" sesiyle başlar ve tüm müzikal fikrin doruk noktasını oluşturur. İlginçtir ki temanın genel hareket şekli aşağı yönlü olmasına rağmen müzik ifadeleri yukarıya doğru ilerlemekte ve her biri kendisini takip eden daha yüksek sese doğru ivmeli bir şekilde dalga oluşturmaktadır (1. ölçü "*do*" sesi, III. ölçü "*mi bemol*" sesi, V. ölçü "*sol*" sesi; (Şekil 1).

Periyodun birinci cümlesinin ikinci yarısı (5. – 8. ölçüler) başlangıçtaki melodinin aynısı olup, iki müzik ifadesine bölünmesiyle karakterize edilmektedir. Beşinci ve altıncı ölçülerin yönü aşağıya doğru hareket etmektedir. Müzikal hareket bir vuruşluk notalarla *sol minör* tonalitenin üçlüsünde ("*si bemol*") durmakta ve üçüncü müzik ifadesini sonlandırmaktadır. Yedinci ve sekizinci ölçülerde periyodun I. cümlesinin dördüncü ve son müzikal ifadesi sunulmaktadır. Periyodun I. cümlesi *sol minörün* birinci basamağında sona ermektedir.

Periyodun II. cümlesi (9. – 16. ölçüler) tekrar bir yapıya sahiptir. Aradaki fark, sadece 15. – 16. ölçülerde I. cümlenin sonunda olduğu gibi doğrudan tonik işlevine değil, önce dominant, daha sonra toniğe çözümüne yöneliktir (Şekil 2). Genel olarak ise eserin ana müzikal fikrini oluşturan periyodun ilk 16 ölçülü I. ve II. cümlelerine *sol minör* tonalitesinde soru- cevap cümleleri denilebilir. Soru cümlesi 1.–8. ölçüleri, cevap cümlesi ise 9.–16. ölçüleri kapsamaktadır.

Şekil 2
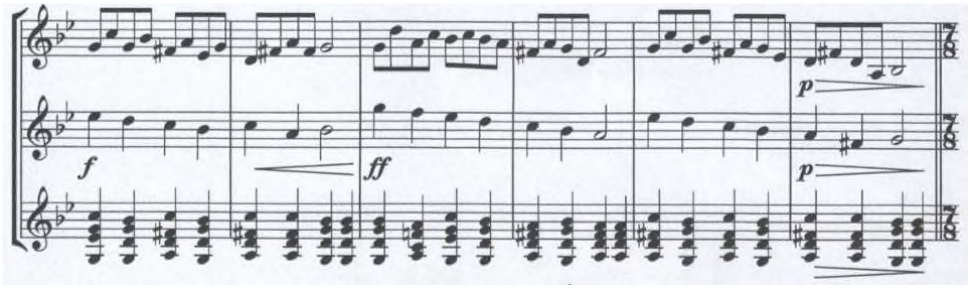
Periyodun I. ve II. cümleleri



17. ölçüde II. Keman ana ezgiyi seslendirmekte olup, III. Keman ise dört sesli akkorlarıyla motife eşlik etmektedir. Bu akkorlar tam beşli, küçük üçlü, büyük üçlü, tam dörtlü, eksik beşli, küçük altılı gibi aralıklardan oluşmaktadır. Bu kısım esere renk katmakla beraber yorumcudan temiz icra istemektedir (Şekil 3). Periyodun 17. ve 24. ölçülerini kapsayan yalnız II. cümlesi değiştirilmiş bir şekilde icra olunmaktadır. Periyodun I. cümlesi ise kesintiye uğramıştır.

Şekil 3

19. – 24. ölçüler
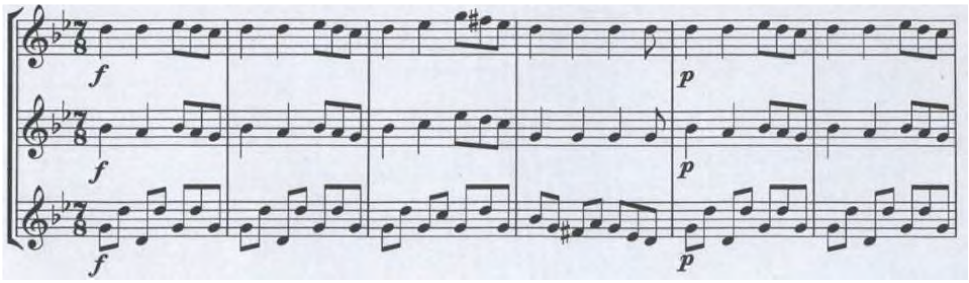


"Hızlı" (*Fast*) kısımda ilk cümlenin müzikal teması sekiz ölçüden (25.–32. ölçüler) oluşmaktadır. Tema *sol minör* tonalitenin beşinci basamağından aşağı doğru hareket etmekte ve bir sonraki ölçüde (26. ölçü) tekrarlanmaktadır.

Periyodun ilk cümlesinde ayrıca iki müzikal ifadenin oluştuğu görülmektedir. İlk müzikal ifade 25. – 26. ölçülerde yer almakta, diğer müzikal ifade ise 27. – 28. ölçüleri kapsamaktadır. Benzer durum periyodun ikinci cümlesinde de yaşanmaktadır. Öyle ki, burada da iki müzikal ifadenin oluştuğu görülmektedir.

27. ölçüde, ana tonalitenin beşlisinden yukarı birinci basamağa doğru ilginç bir geçiş gerçekleşir. Bunu *sol minör* gamının armonik türündeki art. 2 aralığı takip eder. Bu kısım 24 ölçü boyunca devam eder. Genellikle kemanlar aynı melodiyi seslendirirken, III. Keman eşlik görevini sürdürür. Nüans olarak ilk dört ölçü *f*, diğer dört ölçü ise *p* olmaktadır (Şekil 4).

Şekil 4

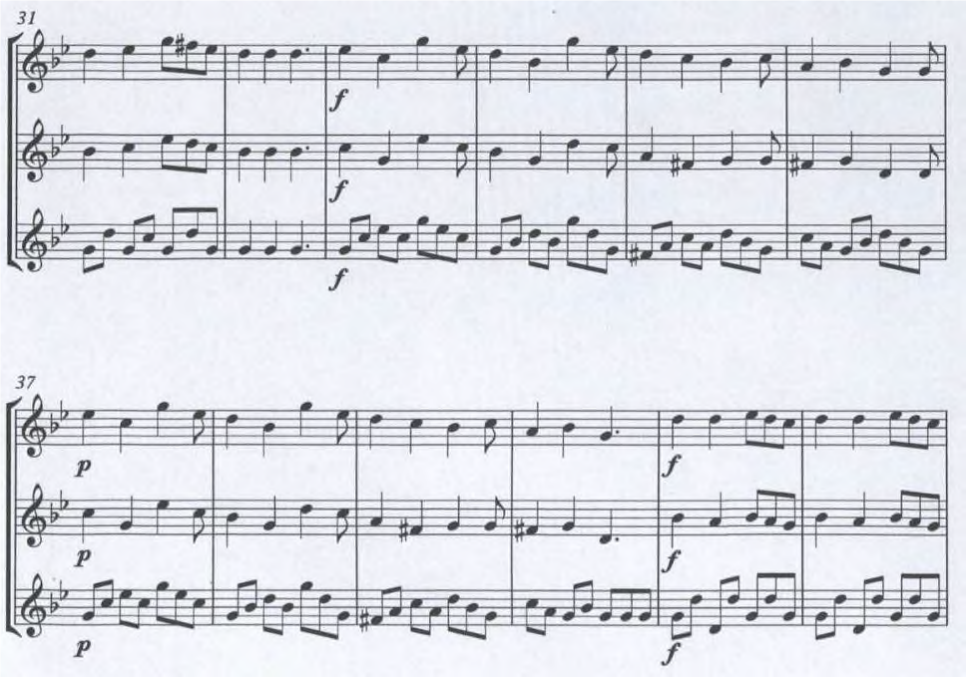
*"Hızlı" (*Fast*)*



İkinci cümlenin müzik teması da sekiz ölçüden (33.–40. ölçüler) oluşmaktadır. Genel olarak "Hızlı" kısmın müzik malzemesi kare yapılı bir periyodu oluşturmaktadır. Periyodun ikinci cümlesi tekrar yapıya sahip değildir. Yeni müzik malzemesinden oluşmaktadır. Müzikal materyal, aşağıya doğru hareket eden küçük ardışık bölümlerden veya cümleciklerden (33.– 40. ölçüler) ibarettir. Sudominant–tonik (s-t) (33.–34. ölçüler) ve dominant – tonik (D#-t) münavebeleri (35.–36. ölçüler) burada öne çıkmaktadır (Şekil 5).

Şekil 5

"Hızlı", Sudominant – Tonik ve Dominant – Tonik Münavebeleri
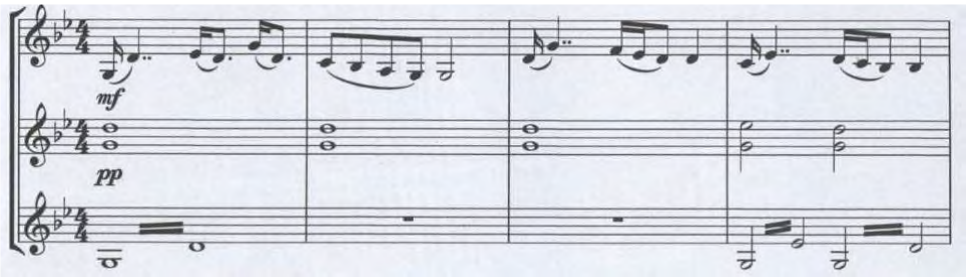


"Hızlı" bölüm, periyodun ilk cümlesinin (41.– 48. ölçüler) müzik materyaliyle sona ermektedir.

"Ağır" kısım 49. ölçüden itibaren başlamaktadır. Kısmın teması *sol minör* toniğin birinci basamağından beşinci basamağa sıçramasıyla gerçekleştirilmektedir. Uzun hava gibi seslendirilen bu motifte özgür doğaçlamanın hâkim olduğu görülmektedir. Birinci keman solosu isteğe bağlı (*Ad.lib.*) performansıyla icra edilmektedir. Bu bölüm ritmik olarak noktalı sekizlik, onaltılık, sekizlik ve dörtlük notalardan oluşmaktadır (Hüseynova Hasanova ve Koş, 2024, s. 67). Solonun icrasında gerek sesin rengi gerek telin tınısı büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle müzikal anlatımı da göz önünde bulundurarak motifin keman solosundaki icrasının "*sol*" telinde sürdürülmesinin uygun olduğu düşünülmektedir (Şekil 6). Önerilen teldeki icra müzikal ifadeyi de bölmeyecektir. Yani her şeyden önce bu uygulama *register* tutulmasına yardımcı olacaktır. Ayrıca sağ elin gereksiz hareketlerini, yani bir telden diğerine istenmeyen geçişleri ortadan kaldırmayı mümkün kılacaktır (Hüseynova Hasanova, 2009, s. 13).

Şekil 6

"Ağır", Keman Solosu



İlk altı ölçü boyunca II. Keman tam dörtlü, tam beşli, küçük altılı seslerinden oluşan aralıklarla partisine devam etmektedir. Bu sırada III. Keman partisine *tremolo* performansıyla eşlik etmektedir.

61. ölçüde 7/8'lik ritme girilir ve tempo yeniden hızlanır. Eserin son aşaması 61. ölçüden 84. ölçüye kadar devam eder. Parçanın sonuna kadar daha önceden bildiğimiz "Hızlı" diye adlandırılan ikinci aşama olduğu gibi tekrarlanır ve parça tüm enstrümanların *ff* dinamik nüansında ortak icrasıyla son bulur.

Üç keman için "Ağıt" adlı eserin analizinin tamamlanmasıyla form şeması (Tablo 1) aşağıdaki şekilde ortaya çıkmıştır.

Tablo 1

"Ağıt" Form Şeması

I. Aşama - "Ağır" *sol minör*, (1. – 24. ölçüler)
II. Aşama - "Hızlı" *sol minör*, (25. – 48. ölçüler)
III. Aşama -"Ağır" *sol minör*, Solo *Ad libitum* (49. –54. ölçüler)
IV. Aşama -"Tutti" *sol minör*, A tempo (55. – 60. ölçüler)
V. Aşama - "Hızlı" *sol minör*, (61. – 84. ölçüler)

Sonuç

Müzik tarihinde çeşitli konuların yer aldığı yapıtlar arasında Avrupa'da "Lamento", Doğu'da "Ağıt" olarak bilinen eserler genellikle yas, matem, ağıt yakmak gibi içeriği oluşturmaktadır. Bu türe Avrupa bestecilerin yanı sıra Doğu bestecilerin yapıtlarında da sıkça rastlanmaktadır. Çalışmada genel olarak türün müzik tarihindeki örneklerinden bahsedilmiş, Türk besteci Necati Giray'ın "Ağıt" adlı eserinin analizi üzerinde durulmuştur.

Necati Giray'ın "Ağıt" adlı eseri anlamlı bir bestedir. Giray, bu eseri ani bir şekilde hayatını kaybeden müzisyen arkadaşının anısına bestelemiştir. Ayrıca "Ağıt" adlı parça bestecinin en bilinen eseri olarak kabul edilir. Giray, daha sonra "Ağıt" parçasını düo, trio ve orkestra için yeniden yazmıştır. Bu çalışmada eserin üç keman için triosu analiz edilmiştir. Eser tek bölümlü karma bir formdan ve beş aşamadan oluşmuştur. Besteci, eserin her aşamasına özel bir başlık vermiştir. Bu aşamalar genellikle birbirine zıt "Ağır" – "Hızlı" olmak üzere iki kısma ayrılmakta ve arkadaşının kâh sakin kâh heyecanlı yaşantısını anlatmaktadır.

Araştırmada, Necati Giray'ın yaratıcılığında özel yeri olan "Ağıt" adlı eserin form analizi yapılmış, müzik eğitimci ve yorumcularına yönelik bir çalışma ortaya konmuştur. Eser, eğitim ve öğretimde çok önemli bir repertuvarı oluşturmaktadır. Müzisyenlerin konser ve etkinliklerde parçayı sık sık seslendirmesi önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Lale Hüseynova Hasanova
[1] Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Kastamonu, Türkiye
0000-0003-0980-3179 lhuseynova@kastamonu.edu.tr

Kaynakça | References

Apel, W. (1969). *Harvard Dictionary of Music*. Belknap Press.

Ələsgərli K. (2005). Rəhilə Həsənovanın müəllif üslubunun bəzi xüsusiyyətləri. *Musiqi Dünyası*, 3- 4(25), 158-160.

Hüseynova Hasanova L., & Koş, B. (2024). *Besteci ve Viyolonselist Necati Giray'ın Yaratıcı Portresi*, Gazi Kitabevi.

Hüseynova-Həsənova, L. (2009). *Azərbaycan Bəstəkarlarının Skripka Əsərləri (1970–90-cı İllər Kontekstində).* Təknur Nəşriyyatı.
Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.
Tahtaişleyen, N. (2017). Ağıtların edeb özellikleri üzerine bir literatür ve veri analizi, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1*(16), 222–239.
Whittall, A. (2015). *Period*. The Oxford Companion to Music Oxford University Press.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 38–53

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1615659

Başvuru | Submitted 08.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 26.02.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 24.03.2025
Kabul | Accepted 25.03.2025
Online Yayın | Published Online 12.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda Bestekârı "Reftâr" Olarak Kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin Tahlîli

Analysis of the Sabâ Saz Semâîsi, Whose Composer is Recorded as "Reftâr" in the Leon Hancıyan Collection

Emre Düzün [1]

[1] Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sivas, Türkiye

Öz

Bu çalışma, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde yer alan ve bestekârı "Reftar" olarak kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin Hamparsum müzik yazısından batı notasına çevirimi ve tahlîlini konu edinmiştir. Bu doğrultuda çalışma, eserin incelenerek ortaya çıkarılması ve çeviriyle elde edilecek icrâ nüshasının, günümüz araştırmacıları ve icrâcılarının hizmetine sunulacak olması bakımından önem arz etmektedir. Söz konusu tahlîller, çeviri süreci, makâm tahlîli, usûl ile ilgili çıkarımlar ve tartışmaları kapsamaktadır. Çalışma yönteminde tarama modeli kullanılmış olup, belge tarama ve doküman inceleme teknikleriyle gerekli verilerin temini sağlanmıştır. Çalışmada ele alınan eserin tahlîl edilebilmesi amacıyla içerik analizinden faydalanılmıştır. Çalışma konusunu oluşturan eserin Hamparsum müzik yazısından çevrilmesi ve incelenmesi sonucunda, eserdeki Sabâ makâmı kullanımının nazarî kaynaklarla örtüşmekte olduğu, eserdeki Sabâ makâmı algısının 17. yüzyıldan daha eskiye dayanan tanımlarla uyum gösterdiği, eserin farklı bir usûl mertebesiyle kayda geçirildiği ve arşivlerde farklı bir bestekâra ait olarak da gösterilen eserin, esasında Reftar Kalfa'ya ait olduğunu destekler verilerin olduğu sonucuna varılmıştır.

Abstract

This study is about the translation and analysis of Sabâ Saz Semâîsi from Hamparsum music writing to western notation, which is included in the Leon Hancıyan Collection notebook number 139 and whose composer is recorded as "Reftar". In this regard, the study is important in terms of examining and revealing the work and presenting the performance copy obtained through translation to the service of today's researchers and performers. The analysis in question includes the translation process, maqam analysis, procedural inferences and discussions. A scanning model was used in the study method, and the necessary data was provided by document scanning and document review techniques. Content analysis was used to analyze the work discussed in the study. As a result of the translation and examination of the work that constitutes the subject of the study from the Hamparsum music script, it was concluded that the use of the Saba maqam in the work coincides with theoretical sources, that the perception of the Saba maqam in the work is compatible with definitions dating back to the 17th century, that the work was recorded with a different rhythm level, and that the work, which is also shown as belonging to a different composer in the archives, in fact, it was concluded that there was data supporting that it belonged to Reftar Kalfa.

Anahtar Kelimeler Reftar Kalfa · Hamparsum Limonciyan · Sabâ makâmı · Saz Semâîsi · Tahlîl

Keywords Reftar Kalfa · Hamparsum Limonciyan · Saba maqam · Saz Semaisi · Analysis

Atıf | Citation: Düzün, E. (2025). Analysis of the Sabâ Saz Semâîsi, whose composer is recorded as "Reftâr" in the Leon Hancıyan collection. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 38-53. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1615659

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Düzün, E.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Emre Düzün emreduzun@cumhuriyet.edu.tr

Extended Summary

Music is a harmonious set of sounds that are produced in line with human artistic perception and skills and gain meaning through listening-interpretation processes. Every musical composition that emerges by creating this harmony aims to convey a certain content, just like words and sentences in speech form a communicative whole. In this context, just as there is a risk of words being forgotten if they are not written and recorded, musical expressions are also at risk of being forgotten unless they are written and recorded regularly. The means of recording and transmitting music have included a range of tools since ancient times, including musical notation. The letters, symbols, signs and numbers used in music writing enabled the musical perceptions performed to be remembered, reproduced and transferred. As with all musical traditions that evolve from primitive forms, this process has developed similarly in Turkish music. Turkish music education has long been carried out with meşk, a method in which the teacher and the student work closely together and the student imitates the teacher and memorizes the music mentally. However, over time, the use of musical notation became inevitable. In Turkish music, the melody written in notation is not performed as it is; This performance is performed by interpreting it appropriately according to the stylistic elements of the music and taking into account the relationships between sounds. From this perspective, notation and other written musical documents serve only as reminders in Turkish music. However, it would not be wrong to say that these musical written documents have become a tool for the transmission of Turkish music. One of the most famous musical notations used in Turkish music is Hamparsum musical notation. This musical notation, which emerged around the 19th century, was invented by Armenian composer and musician Hamparsum Limonciyan. Hamparsum music notation, created with certain notes and time-determining symbols, helped to record and preserve many Turkish music compositions composed in a certain period and ensured their transfer to the present day by being kept in archives. Today, very few people recognize this musical notation, and its conversions and classifications to Western notation are not frequently made. Examining the manuscripts written in Hamparsum musical notation and found in the archives is important in terms of revealing the information lost during the transmission of Turkish music. This study deals with the transfer of Sabâ Saz Semâîsi, composed by a musician recorded as "Reftar" in the Presidential State Archives Leon Hancıyan Collection, file number 139, from Hamparsum music notation to Western music notation. In addition, some information about the use of makam and the composer is also included in this process. In this context, the study is important in that it will present the analysis and musical interpretations of the work for today's music performers and researchers. The study was conducted using the qualitative research method and scanning model and was supported by data collection, document scanning and document analysis techniques. Content analysis and work analysis methods were also used to analyze the work discussed in the study. As a result of the transcription and examination of the work from Hamparsum musical notation, it was concluded that the use of the Sabā maqam in the work is compatible with older sources of Turkish music theory, that the perception of the Sabā maqam in the work coincides with the definitions dating back to the 17th century and before, that the work was recorded with a different method (rhythmic order), and that the composition, which was previously thought to belong to another composer in the archives, actually belongs to Reftar Kalfa.

Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda Bestekârı "Reftâr" Olarak Kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin Tahlîli

Türk mûsikîsi tarihi içerisinde pek çok eser bestelenmiş ve günümüze intikâli sağlanmıştır. 17. yüzyıldan günümüze kadar yapılan araştırmalar neticesinde bu eserler bir araya getirilmiş ve toplanmıştır. Bu sebeple, yapılan araştırma ve derleme çalışmaları bu eserlerin günümüze intikâli bakımından önem arz etmektedir. Mûsikîmizdeki bu tür çalışmaların, ancak günümüzde de sürdürülmesiyle, mûsikîdeki eser hazinesinin korunması ve bilinmesi sağlanabilir. Bu doğrultuda alandaki kaynaklar tarandığında, hali hazırda Türk mûsikîsi repertuvarının önemli bir kısmının ortaya çıkarılmayı beklemekte olduğu görülmektedir. Bu eserlerin pek çoğu arşivlerde ve kişisel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan gibi müellifler tarafından kaleme alınan ve toplanan nota külliyâtları da kayıp olan veya repertuvarda izini bulamadığımız eserler açısından bizlere rehberlik eden iki önemli kaynaktır.

Ortaya çıkarılan yeni eserlerin farklı arşivler üzerinde yapılacak yeni çalışmalarla zenginleştirilmesi de gelecekte yapılacak ayrıntılı nüsha karşılaştırmalarına öncü olmaktadır.

Çalışmanın konusunu Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan ve bestekârı "Reftâr" olarak kayıtlı Hamparsum notasıyla yazılı olan eser oluşturmaktadır. Eserin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y.205/3 ve Y. 211/9 arşiv numaralı Hamparsum defterlerinde yer alan nüshası üzerine Dr. Zehra Tülin Değirmenci tarafından ilk defa 2021 yılında çalışma yapılmıştır (Değirmenci, 2021, s. 143). Bu çalışmada da Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan nüsha, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek incelenmiş ve ortaya çıkarılmıştır.

Problem Durumu

Reftâr adıyla tanınan kadın bestekârla ilgili alan yazın tarandığında, Türk mûsikîsi tarihi içerisinde yetişmiş ve önemli eserler vermiş bir şahsiyet olduğu anlaşılmaktadır. Günümüze birçok eseri ulaşmışsa da bazı eserlerinin henüz yeni ortaya çıktığı ve eserleri hakkında ihtilaflı görüşlerin bulunduğu görülmektedir. Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan Sabâ Saz Semâîsi'de bunlardandır. Bu doğrultuda, söz konusu eserin özellikleri ile ilgili alandaki eksikliğin kapatılması amacıyla, Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda Bestekârı Reftâr olarak kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin, Hamparsum müzik yazısından günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek makâm ve usûl uygulamaları bakımından incelenmesine yönelik olarak, çalışmanın problem cümlesi "Bestekârı Reftâr olarak kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nde yer alan makâm ve usûl uygulamaları nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Araştırmada Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan bestekârı "Reftâr" olarak kayıtlı, Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmış olan Sabâ Saz Semâîsi'nin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmesi ve makâm-usûl uygulamaları bakımından incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda yapılacak olan çalışmayla eserin incelenerek ortaya çıkarılması ve çeviriyle elde edilecek icrâ nüshasının günümüz araştırmacıları ve icrâcılarının hizmetine sunulacak olması bakımından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini bestekârı "Reftâr" olarak kayıtlı Sabâ makâmında ve saz semâîsi formundaki eserler oluşturmaktadır. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde TRT.MD. d. 0536-065 dosya gömlek numarasıyla kayıtlı, Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmış nota ise çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Araştırma, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde, TRT.MD. d. 0536-065 dosya gömlek numarasıyla kayıtlı Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmış eserin, makâm ve usûl uygulamaları açısından tahlîli ve çalışmada yazar tarafından verilmiş olan farklı dönemlerdeki makâm tarifleriyle mukayesesi ile bu doğrultuda işlenecek tahlîl basamaklarıyla ve araştırmacının ulaşabildiği yazılı kaynaklar ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Çalışmada Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan bestekârı "Reftâr" olarak kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi, tarafımızca günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek incelenmiştir. Bu amaçla araştırma modeli olarak "tarama modeli" seçilmiştir.

Geçmişte bir olguyu, durumu veya geçmişten günümüze sürmekte bir olguyu veya durumu, değiştirme çabasına girmeden, var olduğu şekliyle tespit edip belirlemeyi gaye edinen araştırma modelleri tarama modeli olarak tanımlanır (Karasar, 2022, s. 109).

Çalışma sürecinde yer alacak ve incelenecek yazılı kaynaklara ulaşmak amacıyla belge taraması ve doküman incelemesi tekniklerinden faydalanılmıştır. Araştırılması hedeflenen olgu veya olgularla ilgili bilgilerin tahlîli amacıyla yapılan incelemeler doküman incelemesi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Belge, doküman ve kayıtların incelenmesiyle verilerin toplanması ve bir araya getirilmesi sürecine ise belge tarama tekniği adı verilmektedir (Karasar, 2022, s. 299).

Araştırmada bestekârı "Reftâr" olarak kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin form bakımından ve makâm-usûl uygulamaları açısından tahlil edilebilmesi amacıyla içerik analizi tekniğinden faydalanılmıştır.

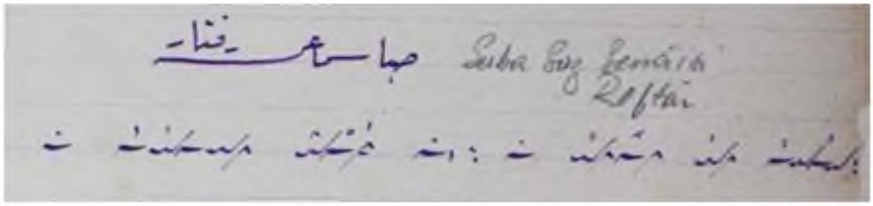
İçerik analizi yoluyla, toplanan verileri ayrıntılı bir şekilde açıklayacak kavramlara ulaşmak amaçlanmaktadır. İçerik analizi yoluyla derinlemesine yorumlanabilen veriler sayesinde, betimsel yaklaşımla fark edilemeyebilen kavramlar ve temalar daha verimli bir şekilde ortaya çıkarılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Araştırmaya konu olan defterde yer alan esere ilişkin ulaşılabilen arşiv ve kayıt bilgileri aşağıdaki gibidir.

Eser Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde, TRT.MD. d. 0536-065 dosya gömlek numarasıyla kayıtlıdır. Eser, Devlet Arşivleri sisteminde M-01-01-1947 belge tarihiyle kayıtlıdır. Nota üzerinde eseri kaleme alan müellif ile ilgili herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Defterde yer alan eser, Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmıştır. Notanın yazılı olduğu sayfada eski harflerle / Osmanlıca "Sabâ Semâî Reftâr" yazılıdır. Cumhuriyetin ilânından ve harf inkılabı sonrasında yapılan tasnifte yazıldığı düşünülen başlıkta, Latin harfleriyle "Sabâ Saz Semâîsi Reftâr" yazılıdır. Eser defterin 61. sayfasında yer almaktadır. Esere ilişkin başlık yazıları aşağıda verilmiş olan Şekil 1'deki gibidir.

Şekil 1

Leon Hancıyan koleksiyonu 139 nolu defter- Bestekârı "Reftâr" olarak kayıtlı Sabâ Saz Semâîsi'nin künyesi "Sabâ Semâî Reftâr" ibâresi



Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu

Eser, Hamparsum Notası'nda 4'lük mertebeyle 10/4'lük olarak yazılıdır. Eserin dördüncü hâne bölümü de 4'lük mertebeyle 6/4'lük olarak yazılıdır. Dördüncü hâne bölümünde her bir ölçünün 2+2+2/4'lük olarak bölümlenerek Hamparsum müzik yazısıyla kayda alındığı görülmektedir. Günümüzde saz semâîsi formunda özellikle Aksaksemâî bölümler genellikle 8'lik mertebeyle ölçülmekte ve icrâ edilmektedir. Ancak eserin Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınan notasında 4'lük mertebenin kullanıldığı görülmektedir.

Bu gibi yönelimlerin ise eseri notaya alan müellifin metronom hızını (vâhid-i kıyasî) daha yavaş, ağır değerlendirmesi sebebiyle oluştuğu düşünülmektedir (Yörükçüoğlu, 2024a, s. 799). Günümüzde, saz eser-

lerinin sekizlik mertebede icrâ edilmesi, yapılan çeviriyle günümüz icrâcılarına bir icrâ notası oluşturulması amacıyla, eser, Hamparsum müzik yazısından günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sisteminde 8'lik mertebeye göre çevrilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde "Reftâr" adlı bestekârın hayatına ilişkin bilgiler verilmiş, bestekârın eserleri oluşturulan tabloyla tasnif edilmiştir. Hamparsum müzik yazısı tanıtılmış ve Leon Hancıyan Külliyatında yer alan esere ait Hamparsum müzik yazısıyla kayıt altına alınmış nota, günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek incelenmiştir.

Reftâr Kalfa

Reftâr Kalfa'nın günümüze ulaşan bilgiler dahilinde doğum tarihi bilinmemektedir. Vefât tarihinin ise 1700 civarında olduğu tahmin edilmektedir. Sâzende olduğu bilinmekle birlikte tanbûr icrâ ettiği tahmin edilmektedir. Bestelediği eserlerin notalarının Kantemiroğlu Edvârı'nda, Atamanzâde Bağçesaraylı Kanûnî Mustafa Efendi Mecmuası ve Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer aldığı aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, s. 223). 17. yüzyıl bestekârlarından olan Reftâr Kalfa'nın Sultan IV. Mehmed döneminde yaşadığı aktarılmaktadır. Reftar Kalfa'nın 17. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin bilinen ilk müslüman kadın bestekârı olduğu rivayet edilmektedir (URL-1; Güvençoğlu, 2021 s. 53). Suphi Ezgi bestekârın mahlasının "Reftâr" olabileceğinden bahsetmekle birlikte Kantemiroğlu Edvârı'nda eserlerinin notalarının yer aldığını belirtmektedir. Bu sebeple IV. Mehmed zamanında yaşamış ve meşhur olmuş bir bestekâr olduğunu aktarmaktadır (Ezgi, 1940, s. 14).

Tablo 1

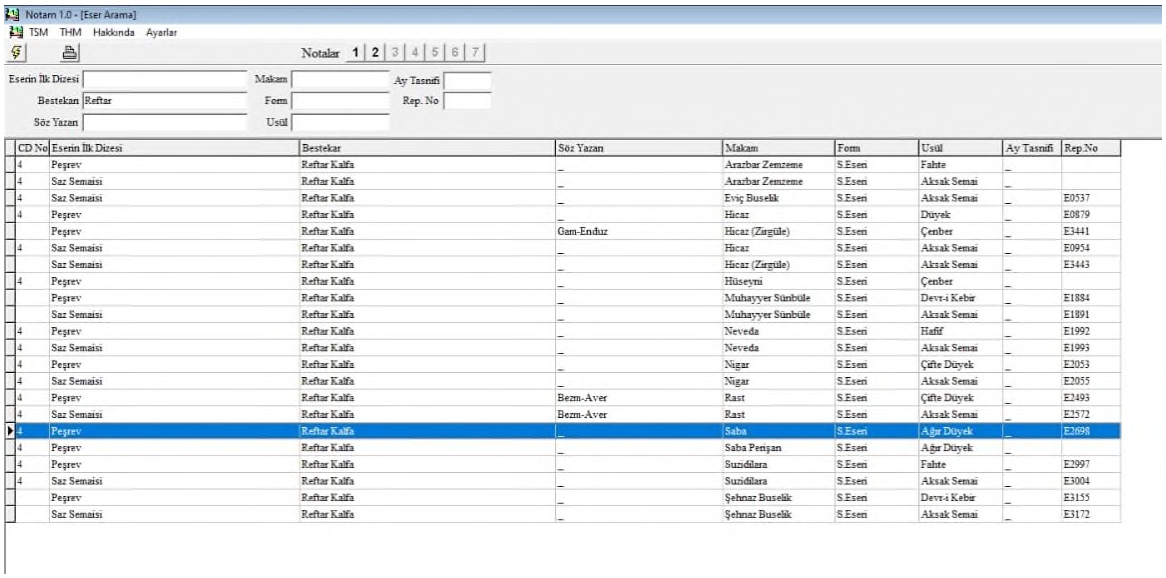
Reftâr Kalfa'nın eserleri (Öztuna, 2006, s. 223)

Makam	Form	Usûl
Sabâ	Peşrev	Ağır Düyek
Hümâyûn	Peşrev	Düyek
Hümâyûn	Sazsemâisi	Aksaksemâî
Arazbâr Zemzeme	Peşrev	Fahte
Arazbâr Zemzeme	Saz Semâîsi	Aksaksemâî
Eviç Bûselik	Saz Semâîsi	Aksaksemâî
Muhayyer Sünbüle	Peşrev	Devrikebîr
Muhayyer Sünbüle	Saz Semâîsi	Aksaksemâî
Nigâr	Peşrev	Çifte Düyek
Rast (Bezm-Âver)	Peşrev	Çifte Düyek
Rast	Saz Semâîsi	Aksaksemâî
Nigâr	Saz Semâîsi	Aksaksemâî
Şehnâzbûselik	Peşrev	Devrikebîr
Şehnâzbûselik	Saz Semâîsi	Aksaksemâî
Zengûle (Gam-Efûz)	Peşrev	Çenber
Zengûle	Sazsemâî	Aksaksemâî

Tablo 1'e bakıldığında, çalışmanın konusu oluşturan Sabâ Saz Semâîsi'nin Reftâr Kalfa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir. Bununla birlikte Şekil 2'de TRT arşivinde yapılan tarama sonucunda da Reftâr adına kayıtlı ilgili saz semâîsine ulaşılamamaktadır.

Şekil 2

Arşiv yazılımı ile yapılan tarama görseli



CD No	Eserin İlk Dizesi	Bestekar	Söz Yazarı	Makam	Form	Usül	Ay Tasnifi	Rep.No
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Arazbar Zemzeme	S.Eseri	Fahte	_	
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Arazbar Zemzeme	S.Eseri	Aksak Semai	_	
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Eviç Buselik	S.Eseri	Aksak Semai	_	E0537
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Hicaz	S.Eseri	Düyek	_	E0879
	Peşrev	Reftar Kalfa	Gam-Enduz	Hicaz (Zirgüle)	S.Eseri	Çenber	_	E3441
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Hicaz	S.Eseri	Aksak Semai	_	E0954
	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Hicaz (Zirgüle)	S.Eseri	Aksak Semai	_	E3443
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Hüseyni	S.Eseri	Çenber	_	
	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Muhayyer Sünbüle	S.Eseri	Devr-i Kebir	_	E1884
	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Muhayyer Sünbüle	S.Eseri	Aksak Semai	_	E1891
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Neveda	S.Eseri	Hafif	_	E1992
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Neveda	S.Eseri	Aksak Semai	_	E1993
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Nigar	S.Eseri	Çifte Düyek	_	E2053
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Nigar	S.Eseri	Aksak Semai	_	E2055
4	Peşrev	Reftar Kalfa	Bezm-Aver	Rast	S.Eseri	Çifte Düyek	_	E2493
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	Bezm-Aver	Rast	S.Eseri	Aksak Semai	_	E2572
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Saba	S.Eseri	Ağır Düyek	_	E2698
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Saba Perişan	S.Eseri	Ağır Düyek	_	
4	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Suzidilara	S.Eseri	Fahte	_	E2997
4	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Suzidilara	S.Eseri	Aksak Semai	_	E3004
	Peşrev	Reftar Kalfa	_	Şehnaz Buselik	S.Eseri	Devr-i Kebir	_	E3155
	Saz Semaisi	Reftar Kalfa	_	Şehnaz Buselik	S.Eseri	Aksak Semai	_	E3172

Kaynak: Ergen, t.y

Hamparsum Müzik Yazısı

Hamparsum müzik yazısı, kendisinin kültürel bir miras olduğunu bize düşündürmektedir. Çünkü bu yönde düşünmemize neden olacak tarihsel izleri beraberinde getirmektedir. Neumatik müzik yazılarının bilinen ilk örnekleri 6. yüzyılda İstanbul'da ortaya çıkmıştır. 1400 yıl sonra geliştirilen son neumatik yazı olarak adlandırılabilecek Hamparsum sistemi de yine İstanbul'da ortaya konulmuştur. Hamparsum müzik yazısı her ne kadar neumatik yazı özellikleri gösterse de Avrupa notalama sisteminin aktarım tekniğini örnek alır. Bu sistem perde sistemini temsil eden ve müziğin usûl ve form gibi özelliklerini de gösteren sembol ve simgelerle yazılan müzik eserini ayrıntılı olarak gösteren ve aktaran bir sistemdir. Bu yönüyle kendisinden önceki neumatik yazılardan farklıdır (Değirmenci, 2023, s. 1).
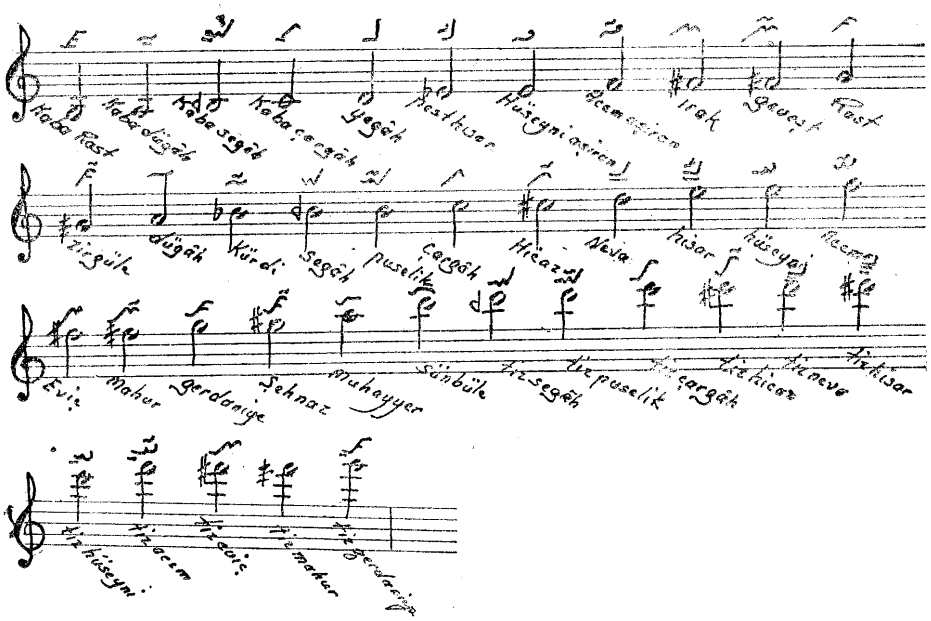
Günümüze kadar yapılan bazı çalışmalarda Hamparsum müzik yazısının Hamparsum Limonciyan tarafından tek başına ortaya konulduğu aktarılmaktadır (Tohumcu, 2006, s. 173). Hamparsum müzik yazısının 1812'de yazıya dökülen ve Baba Hamparsum, Rahip Pıjışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi tarafından yürütülen kollektif bir çalışmanın ürünü olduğu da kaynaklarda belirtilmektedir (Pıjışkyan, 1997, s. 74; Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, ss. 89-92).

19. yüzyılın başında geliştirilen Hamparsum sistemi ve ortaya çıkışı aynı zamanda o dönem mûsikînin hamisi olarak görülen ve kabul edilen Sultân III. Selîm Han'la da ilişkilendirilmektedir. Ancak Sultân III. Selîm Hân'ın bu yazı sistemini görmeden vefât ettiği anlaşılmaktadır (Değirmenci, 2023, ss. 2, 36).

Hamparsum müzik yazısındaki yedi değişimsiz temel ses, kullanılan yedi işaretle gösterilmektedir. Değişmeli sesleri ise bu sesleri ifâde etmek için kullandığı sembollerin üzerine koyduğu (~) işaretle belirtilmektedir. Alt ve üst oktavlarda yer alan sesler ve perdeler ise ilâve çizgilerle veya yeni işaretlerle anlatılmaktadır. Her oktav yedi ana perde ve yedi değiştirici işareti alan perdeyi gösteren 14 işaretten meydana gelmektedir. Süre değerleri için ise perdelerin üzerine konulan (“), (‘), (.) gibi noktalamalardan veya simgelerden faydalanılmaktadır (Ergişi, 2008, ss. 80-84). Hamparsum müzik yazısında kullanılan perde işaretleri Şekil 3'teki gibidir.

Şekil 3

Hamparsum müzik yazısında kullanılan perde işaretleri



Kaynak: Ezgi, 1953, s. 531

Sabâ Saz Semâîsi'nin Tahlîli

Bu bölümün ilk tahlîli olan makâm tahlîline başlamadan önce Saba makâmına ilişkin kaynaklarda yer alan tariflerden bazıları ve saz semaîsi formuna ilişkin bilgilerin verilmesi uygun olacaktır.

Eserin Türk müziği saz eseri formlarından biri olan Saz Semâîsi formunda bestelendiği görülmektedir. Saz semâisi formu, fasılların sonunda çalınan hareketli eserlerdir. Hâne ve mülâzime bölümlerinden müteşekkildir. Genellikle dört hâne ve bir mülâzime bölümü bulunur. Ekseriyetle ilk üç hânesi Aksak Semâî, son hânesi ise Yürük Semâî usûlü ile ölçülür. Son hânesi Devr-i Hindî, Devr-i Tûrân ve Curcuna usûlleriyle bestelenmiş örnekleri de mevcuttur (Yahya Kaçar, 2012, s. 299).

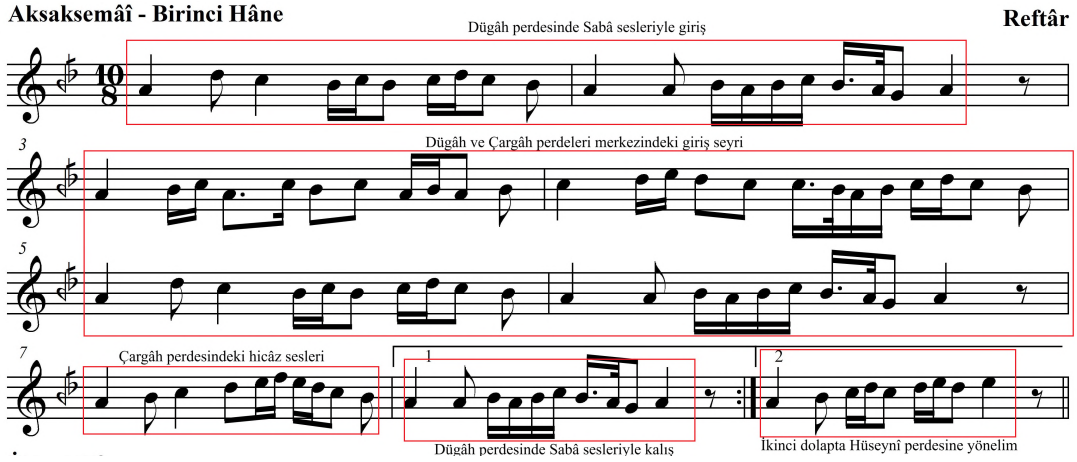
Kantemiroğlu sabâ perdesinin çargâh ve nevâ arasındaki yarım perdelerden olduğunu belirtmektedir. Makâmın seyrinin ise dügâh perdesinden başladığı sırasıyla segâh ve çârgâh perdesine çıkarak seyrin çârgâh perdesinde bir müddet durduğu aktarılmaktadır. Ardından makâmın sabâ perdesini gösterdiği, sabâ perdesinden sonra yine aynı üç perdeyle makâmın dügâh perdesinde karar ettiği belirtilmektedir. Makâmın hüseynî perdesine hatta bir oktav tiz bölgesinde, tiz hüseynî perdesine kadar seyredebildiği de aktarılmaktadır (Tura, 2001, ss. 72, 73). Nâsır Abdülbâkî Dede Sabâ makâmını seyre çârgâh perdesinden başlayan, sonrasında sabâ perdesini göstererek devamında seyrin sırayla çârgâh, segâh ve dügâh perdesine inerek, karar perdesi olan dügâh perdesinde karar ettiğini aktarır. Tüm bunlarla birlikte makâmın seyir içerisinde muhayyer perdesine kadar çıkabildiğini ve râst perdesine kadar inebildiği de belirtilmektedir. Nasır Abdülbâkî Dede Sabâ makâmının kendisinden önceki dönemlerde Kûçek ve Zirefkend olarak da isimlendirildiğini de aktarmaktadır (Tura, 2006, s. 38). Nâsır Abdülbâkî Dede'nin verdiği bilgilerden yola çıkılarak Hızır bin Abdullah'ın verdiği Kûçek makâmı perde isimlerine ve oluşan diziye bakıldığında, Sabâ makâmı seslerini oluşturan diziyle benzerlikler gösterdiği söylenebilir (Çelik, 2001, s. 29). Hâşim Bey mecmuasında ise makâmın segâh, çârgâh, uzzâl, hüseynî, acem, gerdâniye, şehnâz perdesine çıkarak sonrasında benzer şekilde seyrin çârgâh perdesine indiğini ve segâh perdesini duyurarak dügâh perdesinde karar ettiğini aktarmaktadır (Tırışkan, 2000, s. 25). Dr. Suphi Ezgi makâmın güçlü perdesinin çârgâh perdesi olduğunu aktarmakla birlikte makâmın karar veya güçlü perdesinden seyre başladığını belirtmektedir. Makâmın Sabâ

dörtlüsündeki seyrini güçlüde veya karar perdesinde yarım kararla tamamladıktan sonra makâmın seslerini meydana getiren dizinin kalan kısmında da seyrini sürdürerek dügâh perdesinde karar ettiğini aktarmaktadır (Ezgi, 1933, s. 136). Günümüzdeki Sabâ tanımına örnek olarak Yahyâ Kaçar, makâmın seyri çıkıcıdır. Çıkıcı-inici Sabâ eserlere de rastlanmaktadır. Sabâ makâmı güçlü veya durak perdesi civarından seyre başlar Sabâ dörtlüsü seslerini duyurarak çargâh perdesinde yarım karar yapar. Zirgüleli hicâz seslerinde dolaşıp asma karar perdelerinde kalışlar gösterilerek dügâh perdesinde Sabâ dörtlüsü sesleriyle tam karar verilir. Donanımda bulunan hicâz perdesi (re bakiye bemolü) uygulamada 1-2 koma olmak üzere daha dik icrâ edilir. Şeklindeki Sabâ seyir tanımını vermektedir (Yahyâ Kaçar, 2012, s. 236). Söz konusu tanımlar incelendiğinde, Sabâ makâmının genellikle benzer şekilde işlendiği ancak seyir algısındaki farkların genişleme bölgeleri ve seyir yönelimleri sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. Günümüzden eski tanımlarda seyir başlatan merkez perdenin güçlü veya durak perdesi arasında farklılıklar göstermekte olduğu söylenebilir. Günümüzde ise hem güçlü hem de durak perdesinin seyir başlangıcındaki merkez perde olarak tayin edilebileceği görüşü mevcuttur. Bir diğer farklılık ise genişleme bölgesi olarak görülmektedir. Kantemiroğlu makâmın tiz hüseynî bölgesine kadar genişleme gösterdiğinden bahsetmiştir. Bu doğrultuda hüseynî ve tiz hüseynî perdelerinin bahsinin geçmesi durumu akıllara Kûçek makâmını getirmektedir ki yukarıda da verildiği üzere Nâsır Dede'nin Sabâ makâmının geçmişte Kûçek olarak da adlandırılmakta olduğunu ifade edişi dikkat çekicidir. Bu doğrultuda, esere ait aşağıdaki makâm tahlîlinde öncelikle hem dörtlü ve beşli algısına hem de eski tanımlardaki perde temelli anlatıma uyacak şekilde tarafsız bir anlatım benimsenmeye çalışılmıştır. Sonrasında Kantemiroğlu'nun verdiği perde ve seyir temelli seyir akışı çerçevesinde tekrar değerlendirilen eser, Yukarıda verilen tarifler ışığında mukâyese edilerek makâm algısı bakımından kategorize edilmeye çalışılmıştır.

Sabâ Saz Semâîsi'nin Makâm Kullanımı Yönünden Tahlîli

Şekil 4

Sabâ saz semâîsi birinci hâne
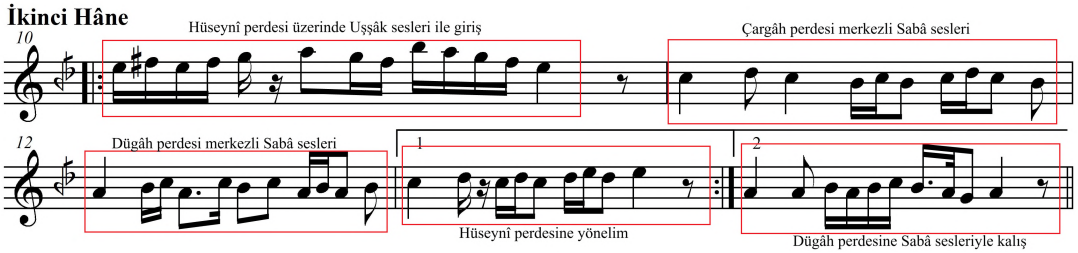


Kaynak: Kişisel arşiv

Eserin, Şekil 4'te örneklenmiş olan ilk hânesinin çizim içinde belirtilen ilk kısmında seyrin dügâh perdesindeki Sabâ sesleri ile, makâmın giriş bölgesinden başlangıç yapmış olduğu görülmektedir. Örnekte belirtilen ikinci kısımdaki giriş seyrinde dügâh ve çargâh perdeleri merkezinde ilerleyen ezgilerin, çargâh perdesindeki hicâz seslerini göstererek devam etmiş olduğu söylenebilir. Sonrasında hânenin ilk dolabı, dügâh perdesindeki Sabâ sesleri ile karar etmiştir. Hâne, teslim olarak kullanıldığı anlaşılan ikinci dolap ile dügâh perdesindeki Sabâ seslerini kullanarak hüseynî perdesine yönelmiş ve anlatımı ikinci hâneye taşımıştır.

Şekil 5

Sabâ saz semâîsi ikinci hâne
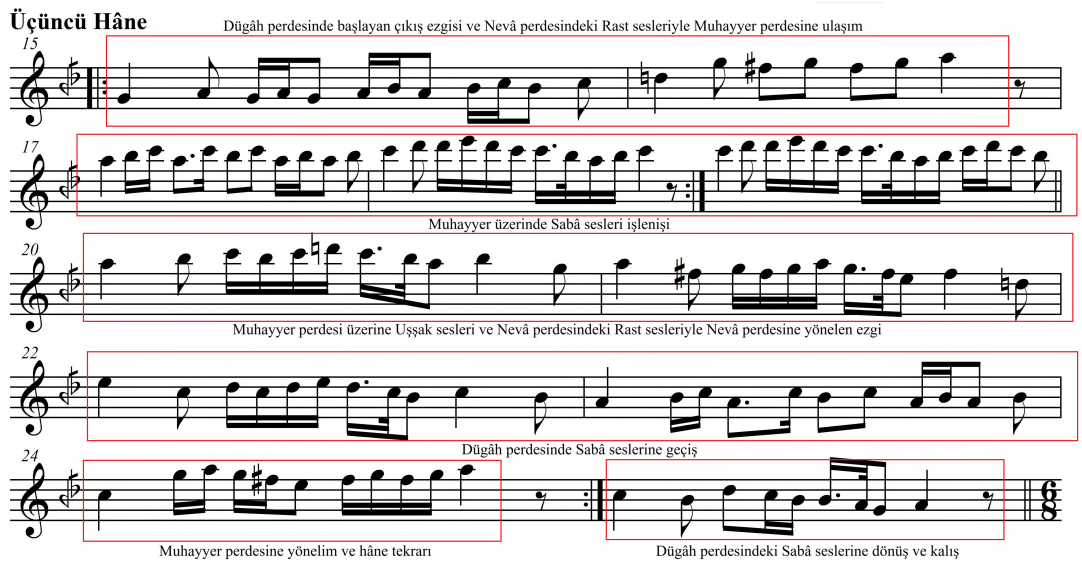


Kaynak: Kişisel arşiv

Eserin ikinci hânesi, Şekil 5'in belirtilen ilk kısmında hüseynî perdesi üzerindeki Uşşâk sesleri ile giriş yapmaktadır. Söz konusu girişin hemen ardından yine çargâh ve dügâh perdeleri merkezinde, Sabâ makâmı seslerine geçilmiştir. Hânenin ilk dolabı, ezgiyi tekrar hüseynî perdesine taşımaktadır. Hânenin tekrarından sonraki ikinci dolabında ise Sabâ makâmının karar ettiği görülmektedir. İkinci hâne girişindeki Hüseynî ezgisi ve ardından gelen Sabâ makâmına dönüş, Kûçek makâmını akıllara getirmektedir. Söz konusu hissiyât Kûçek geçkisi olarak değerlendirilebilir.

Şekil 6

Sabâ saz semâîsi üçüncü hâne



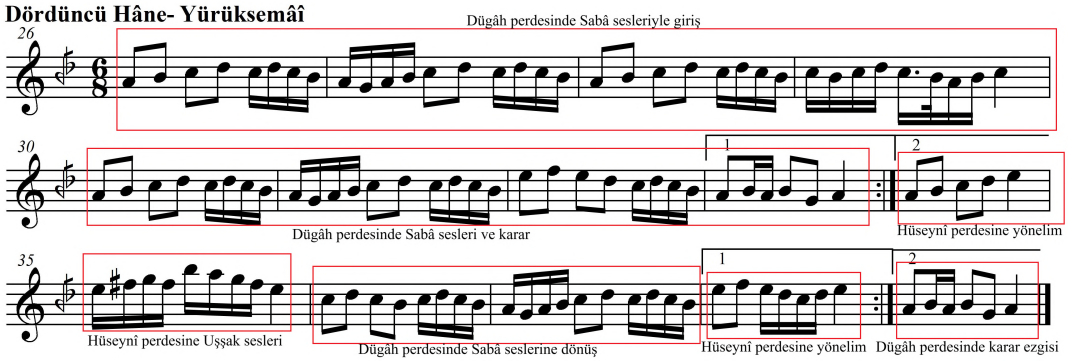
Kaynak: Kişisel arşiv

Yukarıda verilen Şekil 6'da, eserin üçüncü hânesindeki seyir, dügâh perdesinden başlayan çıkıcı bir ezgi ile nevâ perdesine kadar ulaşmakta ve sonrasında nevâ perdesindeki Rast sesleriyle ezgiyi muhayyer perdesine taşımaktadır. Tiz bölgedeki bu genişleme sonrasında, seyir, makâmın karar bölgesinin bir oktav üstünde muhayyer perdesindeki Sabâ seslerinin işlenmesiyle devam etmektedir. Bu işleyiş sonrasında, ezgi, muhayyer perdesindeki Uşşâk ve nevâ perdesindeki Rast sesleriyle kademeli olarak tekrar nevâ perdesine yöneltilmiştir. Devamında ise seyir, bitiş hissiyâtına geçerek dügâh ve çargâh merkezli ezgilerle dügâh perdesindeki Sabâ seslerine dönüş yapmaktadır. Hânenin tekrar edilmesini işaret eden kısımda ise karar perdesinde herhangi bir kalış veya karar yapılmadan, hâne başlangıcında görülen tiz bölgeye yöneltici bir ezgi ile anlatım yine muhayyer perdesine taşınmıştır. Tekrar sonrasında son hâneye bağlanan kısımda ise seyir, Sabâ makâmının giriş sesleriyle dügâh perdesinde karar etmiştir. Eserin üçüncü hânesindeki anlatım, eserin genişlediği kısım olarak değerlendirilebilir. Söz konusu genişlemede, muhayyer üzerindeki Sabâ ve

Uşşâk seslerinin işlenmesi, nevâ perdesinin zaman zaman bir geçiş perdesi olarak kullanımı dikkat çekmektedir.

Şekil 7

Sabâ saz semâîsi dördüncü hâne



Kaynak: Kişisel arşiv

Şekil 7 incelendiğinde, eserin dördüncü hânesinin bütününde, Sabâ makâmının giriş kısmındaki seslerle bir kompozisyon oluşturulduğu görülmektedir. Bununla birlikte hüseynî perdesine yönelen tekrar ezgileri ve son satırın ilk kısmındaki hüseynî perdesinde görülen Uşşâk seslerinin kullanımı dikkat çekicidir.

Eserin makâm seyri yalnızca perde yönelimleri ve seyir akışı çerçevesinde yeniden ele alındığında, seyrin, düğâh perdesinden başladığı, segâh ve çargâh perdesi civarına vardıktan sonra nihayetinde kendi perdesine ulaştığı (Kantemiroğlu'nda bahsi geçen sabâ perdesi re bemol, Arel'de hicâz perdesi) sonrasında hüseynî perdesine kadar çıkarak bu perdeyi de aştıktan sonra tiz hüseynî perdesine kadar ulaştığı, seyir sona ererken zaman zaman neva perdesini de duyurmak suretiyle tekrar kendi perdesine gelip düğâhta karar kıldığı söylenebilir.

Söz konusu seyir mantığıyla hareket edildiğinde, eserdeki makâm algısının edvârlar ve diğer yazılı kaynaklarda geçmekte olup bu bölümün başında verilmiş olan seyir tanımlarından bazılarıyla tamamen benzer olduğu ancak bazılarıyla ayrıldığı yönlerin bulunduğu görülmektedir. Eserdeki seyir işleyişi, Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin tarifleriyle tam olarak uyum göstermektedir. Seyrin başlangıç, gelişme ve sonuç kısımlarındaki akış birbiriyle tutarlı ilişkiler barındırmaktadır. Bununla birlikte en dikkat çekici husus ise hem pestte hem tiz bölgedeki genişleme yönelimlerinin de tutarlı oluşudur. Nâsır Dede'nin Sabâ makâmının eskiden Kûçek olarak da adlandırılıyor oluşu ile ilgili verdiği bilgi ve Hızır Bin Abdullah'ın Kûçek tarifinin Sabâ makâmının kullanımına uyumlu oluşu da eserdeki Hüseynî makâmı nağmelerine açıklık getirmektedir denilebilir. Çelik, Hızır Bin Abdullah'ın verdiği Kûçek dizisi seslerini şu şekilde aktarmaktadır;

Evvel dügâh hemân, segâh hemân, çargâh, segâh çargâh evi, segâh hisâr evi serâgaz, dügâh hüseynî evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, dügâh muhayyer evi (Çelik, 2001, s. 29).
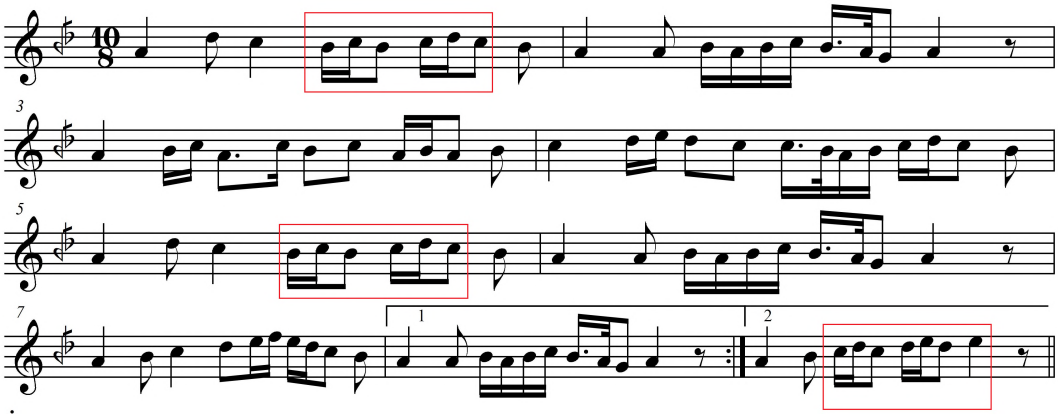
Günümüze daha yakın bir eser olan Hâşim Bey Edvârı'ında ise Sabâ makâmının başlangıç sesi olarak segâh perdesi vurgulanmış ve ardından eski tanımlardaki genişlemelere yer verilmeden dizinin şehnâz perdesine kadar genişledikten sonra dügâh perdesinde karar ettiği bilgisi verilmiştir. Bu bakımdan çalışmadaki eserin seyrinin, Hâşim Bey'in tarifine daha eski tanımlardaki Sabâ tariflerinde olduğu kadar uymadığı söylenebilir. Sonraki dönemlerde ise Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin de getirisi olarak makâm algısının dörtlü ve beşlilere bölünerek şekillendiği ve bu doğrultuda farklı perdeler üzerine oluşan dörtlü-beşlilerin vurgulanmakta olduğu söylenebilir. Örnek olarak çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz dizisi eski tariflerde bulunmazken, Arel'den sonraki Sabâ anlatımlarında bu dizi kendine yer edinmiştir. Bununla birlikte günümüze yakın ve günümüz Sabâ anlatımlarında seyrin başlangıcının hem dügâh hem çargâh perdelerinden olabileceği görüşü bulunmaktadır. Sabâ makâmındaki Kûçek eklentileri veya bu makâmın

Kûçek makâmı olup sonradan farklı şekilde evrilmiş olduğu ile ilgili bir bilgi de günümüz anlatımlarında geçmemekle birlikte icrâda da Sabâ makâmı çoğu zaman Hüseynî makâmı ile ilgili herhangi bir etki göstermeden yapılmaktadır.

Çalışmada ele alınan eserin makâm tahlîlinin yanı sıra, eserin Reftâr Kalfa'ya ait olduğu ile ilgili verileri sağlayabilecek olan bir başka incelemeye de değinmek faydalı olacaktır. Çalışmada kaydına veya notasına "Reftâr" olarak rastlanmadığı belirtilmiş olan eserin dışında, Arşivlerde Reftâr Kalfa'ya ait olduğu bilinen Sabâ Perîşân ismiyle bir peşrev mevcuttur. Bu peşrevde sık kullanılan bazı motiflerin, çalışmaya konu olan saz semâîsi ile benzerlik göstermekte olduğu söylenebilir.

Şekil 8
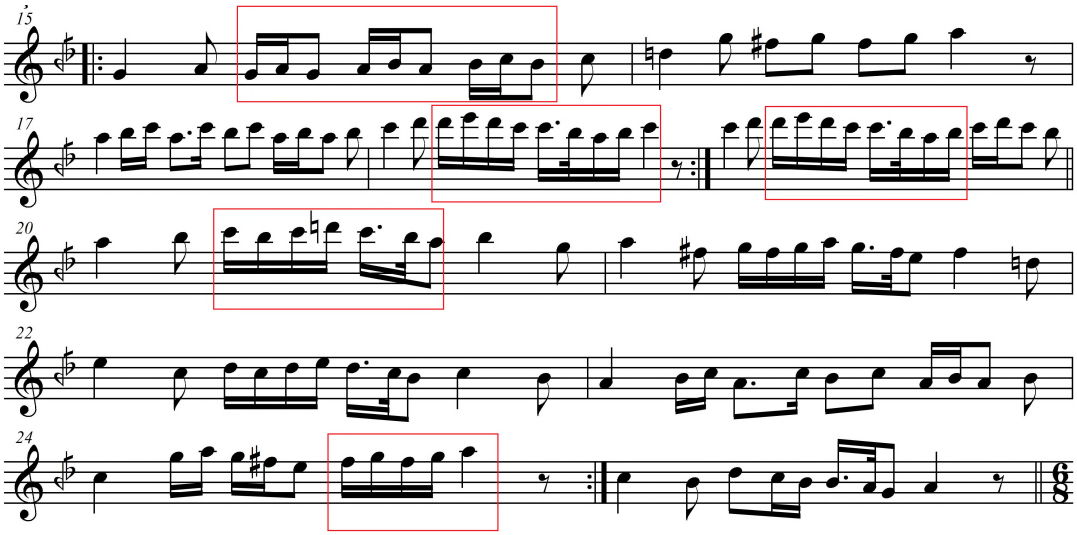
Sabâ saz semâîsi'nde sık kullanılan ezgi oluşumu örneği 1



Kaynak: Kişisel arşiv

Şekil 9
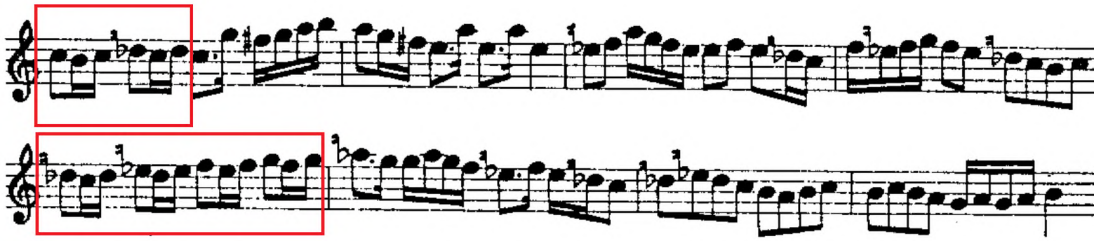
Sabâ saz semâîsi'nde sık kullanılan ezgi oluşumu örneği 2



Kaynak: Kişisel arşiv

Şekil 10
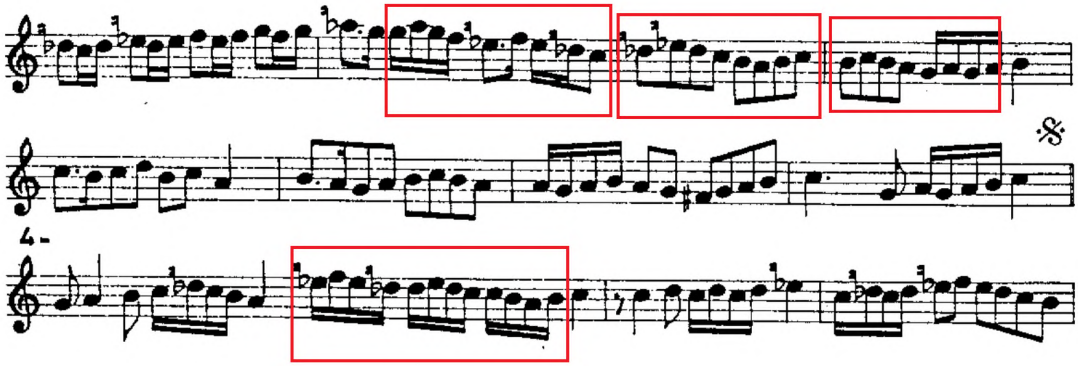
Sabâ perîşân peşrev'de sık kullanılan ezgi oluşumu örneği 1



Kaynak: https://divanmakam.com/ 28. 02. 2025

Şekil 11

Sabâ perîşân peşrev'de sık kulanılan ezgi oluşumu örneği 2



Kaynak: https://divanmakam.com/ 28. 02. 2025

Yukarıda verilen Şekil 8-11'de görüldüğü üzere, çalışmada ele alınan Sabâ Saz Semâîsi'nde ait ilk iki örnekte, dikdörtgen içine alınmış ezgiler incelendiğinde birbiri ardına gelen aynı tartım kalıplarının oluşturmuş olduğu yönelimler dikkat çekmektedir. İlk iki örnek sonrasında Reftâr Kalfa'ya ait Sabâ Perîşân Peşrev'e ait örneklerde ise saz semâîsiyle benzer şekilde dinamik ve birbiri ardına gelen tartım kalıplarıyla oluşan ezgilerin varlığı dikkat çekicidir. Bununla birlikte söz konusu tartım ve ezgilerin perde sıralanmaları da çoğu zaman birbiriyle aynı veya benzer şekilde çeşitlenmiş niteliktedir. Tüm bu çıkarımlar, saz semâîsinde Reftâr Kalfâ'nın bestekârlık özelliklerinin varlığını ortaya koymaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Eserdeki Sabâ makâmı işlenişi, kaynaklarda geçen ve yukarıda verilmiş olan Sabâ makâmı tariflerinden özellikle Reftar Kalfa'nın yaşadığı döneme denk gelmekte olan Kantemiroğlu ve Abdulbaki Nâsır Dede'nin tarifleriyle pek çok yönden benzerlik göstermektedir. Bu doğrultuda nazarî kaynaklarda aktarılmış olan ses sahası, seyir özellikleri ve perdelerin, araştırma konusunu oluşturan eser ile uyum göstermekte olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte eserin makâm işleyişi husûsundaki en dikkat çekici kısımlar, hüseynî perdesinin merkez alınması suretiyle oluşturulan ezgilerdir. Yakın döneme ait eserlerde ve icrâlarda sık görülmeyen Sabâ-Hüseynî birlikteliğinin Kûçek makâmını ortaya koymakta olduğu sonucuna varılmıştır. Makâma ait tariflerin verildiği bölümde de aktarıldığı üzere Sabâ makâmının 17.yüzyıl öncesindeki dönemlerde Kûçek makâmı olarak adlandırılıyor oluşu, eserdeki yapı göz önünde bulundurulduğunda dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, Reftar Kalfa'ya ait Sabâ Saz Semâîsi'ndeki makâm kullanımının, eski dönemlerdeki Sabâ anlayışıyla, bir başka deyişle Kûçek ve Sabâ makâmları arasındaki evrim süreciyle örtüşmekte olduğu sonucuna varılmıştır. Eserdeki Sabâ işleyişi, günümüz Sabâ makâmı dizisi, anlatımı ve icrâsıyla yukarıda anlatılmış olan yönlerden farklılıklar göstermektedir.

Yapılan çeviri esnasında, eserin müellif tarafından farklı bir mertebeyle yazıldığı saptanmıştır. Bu durumun, eseri yazan müellifin daha ağır bir metronomla kayda almasıyla ilgili olduğu sonucuna varılmıştır. Eserdeki mertebe farklılığının, eserin makâmına ve icrâsına doğrudan etki etmediği tespit edilmiştir.

Araştırmaya konu olan eserin bestekârı, Reftar Kalfa olarak kayıtlıdır. Dr. Zehra Tülin Değirmenci tarafından yapılan araştırmada bahsi geçen eserin bestekârı da Reftar Kalfa olarak kayıtlıdır (Değirmenci, 2021, s. 157). Ancak Leon Hancıyan Külliyâtı 1 numaralı defterde yapılan farklı çalışmalarda, aynı eserin bestekârının Sâlim Bey olarak kayıtlı olduğu tespit edilmiştir (Yörükçüoğlu, 2024b, s. 27). Bu doğrultuda, eserin kime ait olduğu husûsunda farklı bilgiler bulunduğu anlaşılmaktadır. Yapılan güncel çalışmalarda ele alınan iki farklı nüshada eserin bestekârı Reftar olarak, bir diğer nüshada ise Sâlim Bey olarak kayıtlıdır. Bu çerçevede, Reftar adlı kişinin, eserin bestekârı olması muhtemeldir. Bununla birlikte çalışmada yapılan eser mukâyesesi de Sabâ Saz Semâîsi'nin Reftâr Kalfa'ya ait olduğunu destekler nitelikte sonuçlar vermiştir. Eserlerdeki tartım kullanımları, tartımların birleşimiyle oluşan motifler ve genel ezgi yönelimleri benzer şekilde tayin edilmiştir.

Öneriler

Günümüze ulaşmış olan tüm arşivlerde yapılacak olan tarama faaliyetleriyle, yukarıda bahsi geçen eserin bestekârının kim olduğu husûsunda daha çok veri elde edilmesiyle, konu hakkında daha geçerli bilgiler ortaya çıkarılabilir.

Ayrıca yapılan taramalarla, Türk müziğinde yukarıda bahsi geçen konuyla benzer nitelikteki pek çok soruya da cevap aranabilir. Bu sayede repertuarın gelişimine de katkı sağlanabilir. Bununla birlikte söz konusu eserlerdeki makâm kullanımları doğrultusunda, farklı nazarî anlayışlar ışığında karşılaştırmalar yapılarak makâmların günümüze intikal süreciyle ilgili sonuçlara varılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Emre Düzün
[1] Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sivas, Türkiye
0000-0002-6269-6037 emreduzun@cumhuriyet.edu.tr

Kaynakça | References

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu, (139) numaralı defter, TRT.MD. d. Dosya/gömlek numarası: 0536-065

Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Değirmenci, Z. T. (2021). Tarihsel Musiki Yazılarında Reftâr'ın İzleri. *International Journal of Human Sciences*, *18* (2), 143–158. https://doi.org/10.14687/jhs.v18i2.6064

Değirmenci, Z. T. (2023). *Bir Gösterge Sistemi Olarak Hamparsum Müzik Yazısının Sosyokültürel Çözümlemesi*. [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Ergen, A. (t.y.). *Notam Dijital Türk Müziği Repertuvarı Programı* (1.0), [1A Takımı Bilgisayar Yazılımı]. Ergen.

Ergişi, F. (2008). *Türk Müziğinde Nota(lama) Sisteminin İncelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi I.* Milli Mecmua Matbaası.

Ezgi, S. (1940). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi IV*. Alkaya Matbaası.

Ezgi, S. (1953). *Nazarî, Amelî, Türk Musikisi V*. Hüsnütabiat Basımevi.

Güvençoğlu, Ş. (2021). Türk Müziğinde Akademik Bir Kadın Müzik Topluluğu: Âvâze. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (20), 49-72. https://doi.org/10.59446/porteakademik.1033402

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Hamparsum Defteri. Arşiv No: Y.205/2 ve

Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (İkinci yazım 37. Basım). Nobel Yayınları.

Kerovpyan, A. ve Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları.

Pıjışkyan, M. (1997). *Yerajışdutyun, vor e hamarod değegutyun yerajışdagan ısgızpants, yeleveçutyants yeğanagats yev nışanakrats khazits, 1815, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası İşaretleri Üzerine Kısa Bilgiler*, 1815. Yay. Haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.

Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Tohumcu, Z. G. G. (2006). *Müziği Yazmak*. Nota Yayıncılık.

Tura, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsîḳī 'alā vechi'l-Ḥurûfāt Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I-II*. (1.Baskı). Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk*. Pan Yayınları.

URL-1: http://www.istanbulkadinmuzesi.org/reftar-kalfa/ Erişim Tarihi: 01.04.2024.

URL-2: https://divanmakam.com/forum/perisan-pesrev-reftar-kalfa-saba.41773/ Erişim Tarihi: 28.02.2025

Y.211/9.

Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi* (2.Baskı). Maya Akademi Yayınları

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı). Seçkin Yayıncılık.

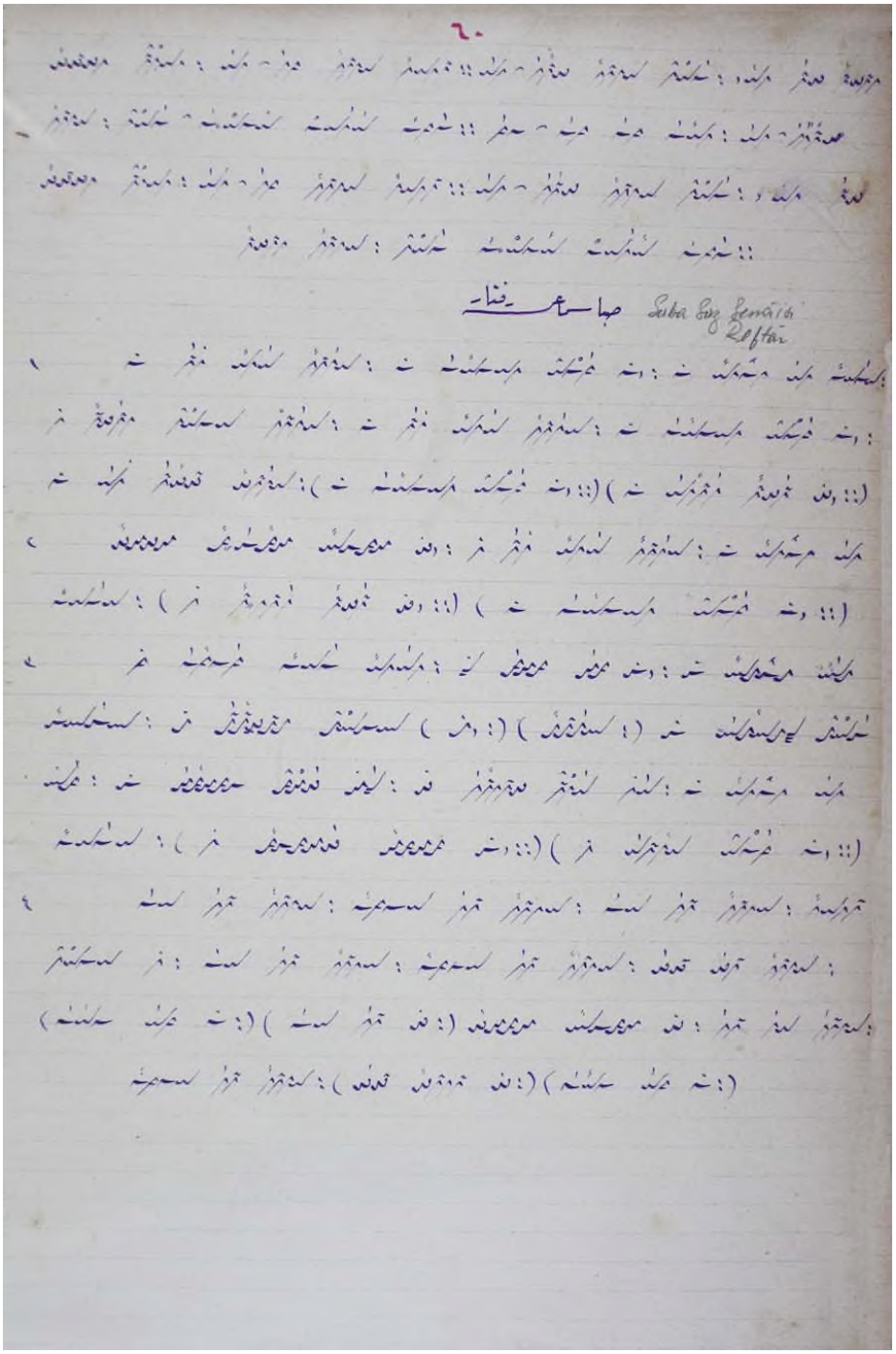
Yörükçüoğlu, İ. (2024a). Bestekârı Bedros Çömlekçiyan Olarak Kayıtlı Bir Meçhul Eser: Acembûselik Saz Semâîsi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(Ö14), 794-812. https://doi.org/10.29000/rumelide.1454579

Yörükçüoğlu, İ. (2024b). Neyzen Sâlim Bey'e Ait Olduğu Düşünülen Bir Meçhul Eser. G. Erdoğan (Ed.), Müzik Alanında Güncel Çalışmalar kitabı içinde (s. 5-32). Platanus Yayınları.

Ek | Appendix

Ek 1
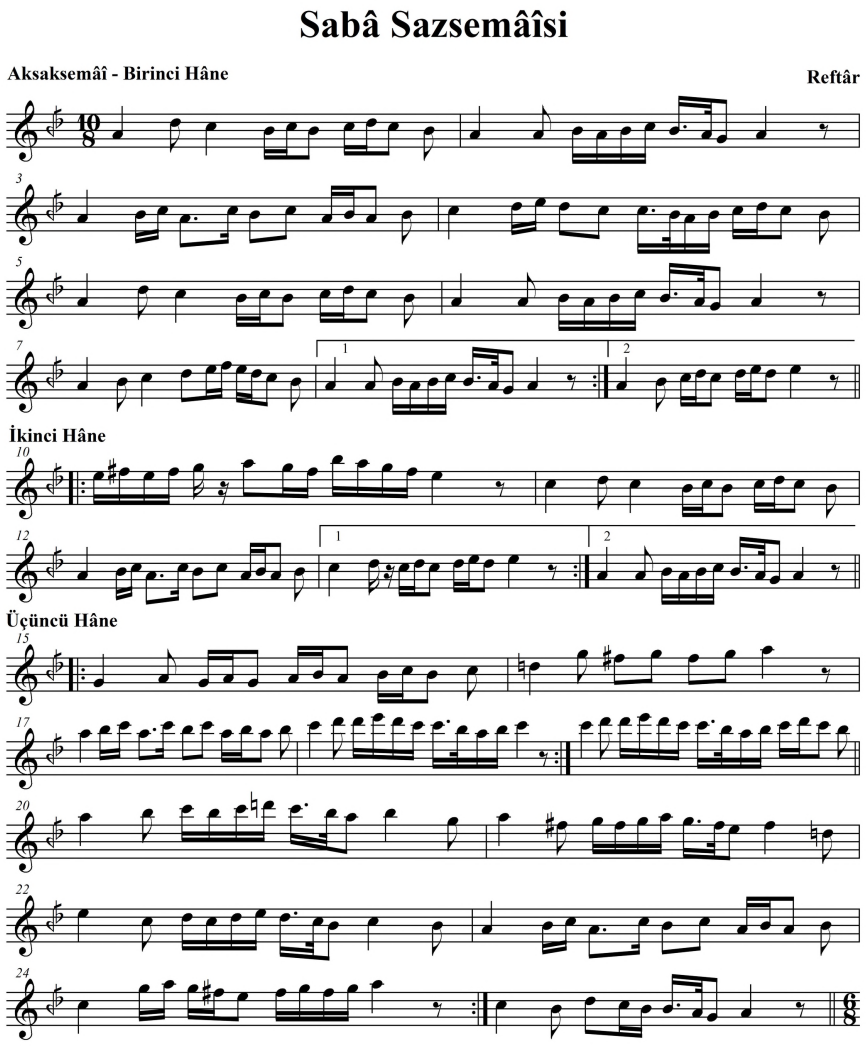
Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri



Kaynak: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Leon Hancıyan Koleksiyonu TRT.MD. d. 0536-065 demirbaş numaralı 139 nolu defterde yer alan Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmış nota

Ek 2
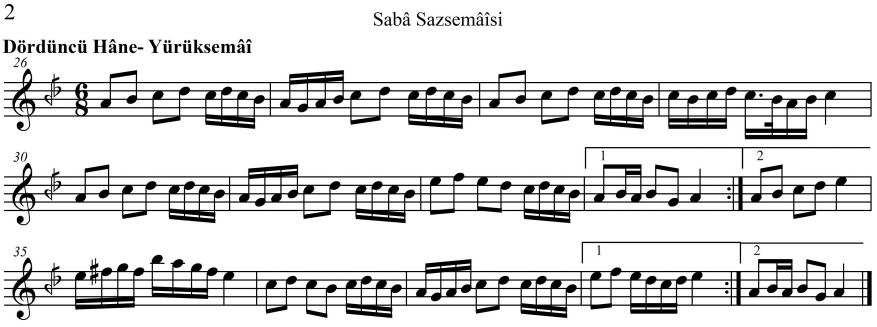
Leon Hancıyan Koleksiyonunda yer alan eserin çevirisi



Kaynak: Kişisel arşiv

Ek 3

Leon Hancıyan Koleksiyonunda yer alan eserin çevirisi devamı



Başbakanlık Devlet Arşivleri / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Leon Hancıyan Koleksiyonu
TRT. MD. d. 0536-065 demirbaş numaralı 139 nolu defterden çevrilmiştir.

Kaynak: Kişisel arşiv

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 54–73

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1628832

Başvuru | Submitted 28.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 22.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 15.06.2025
Kabul | Accepted 18.06.2025
Online Yayın | Published Online 25.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 Numaralı Defterin Muhteviyatının Değerlendirilmesi

Evaluation of the Contents of Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection Notebook Number 274

İsmail Yörükçüoğlu [1]

[1] Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye

Öz

Türk müziği tarihinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey önemli bir yere sahiptir. Kendi adıyla anılan, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu Türk müziği için önemli bir kaynak niteliğindedir. Bu çalışmada, TRT Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu içerisinde yer alan 274 numaralı defter ve defterin muhteviyatı incelenerek tasnif edilmiştir. Defter, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Osmanlı Arşivi, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda TRT. MD. d. 378 dosya numarasıyla kayıtlıdır. Defterde yer alan notalar Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Defter içerisinde 38 adet şarkı formunda eser kayıtlıdır. Çalışma, betimsel araştırma niteliği taşımaktadır. Araştırmanın modeli tarama modeli olarak belirlenmiştir. Araştırmada öncelikle defter tanıtılmış, defterde yer alan eserler tablo üzerinde tasnif edilmiştir. Ardından defter içerisinde yer alan eserler bestekârları makâmları, ve usûlleri bakımından grafiklerle açıklanmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları dahilinde defterde yer alan eserler günümüz kaynaklarıyla karşılaştırılarak incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, defterde yer alan eserlerin, künyelerinde kayıtlı usûllerden genel itibariyle bir mertebe daha ağır notaya alındıkları saptanmıştır. Defterde yer alan eserlere ait bilgilerin incelenmesi ve karşılaştırılması sonucunda 22 şarkıya ilişkin günümüze ulaşan veri tespit edilememiştir. Bu eserlerden 3 tanesinin ise künyesinde yer alan verilerin eksikliği sebebiyle tespiti yapılamamıştır.

Abstract

Muallim İsmâîl Hakkı Bey has an important place in the history of Turkish music. The Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection, which bears his name, is an important source for Turkish music. In this study, the notebook number 274 and its contents in the TRT Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection were examined and classified. The notebook is registered in the Presidency State Archives, Ottoman Archives, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection with the file number TRT. MD. d. 378. The notes in the notebook are written with the Hamparsum notation system. There are 38 works in song form recorded in the notebook. The study is a descriptive research. The research model was determined as " scanning model". In the research, firstly the notebook was introduced and the works in the notebook were classified on the table. Then, the works in the notebook are explained with graphics in terms of their composers, maqams, and usuls. Within the limitations of the study, the works in the notebook were examined by comparing them with today's sources. As a result of the study, it was determined that the works in the notebook were generally notated at a slower speed than the usuls recorded in their identifiers. As a result of the examination and comparison of the information on the works in the notebook, no extant data could be determined for 22 songs. Three of these works could not be identified due to the lack of data on their identities.

Anahtar Kelimeler Türk müziği · Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu · 274 numaralı defter · Hamparsum notası · Şarkı

Keywords Turkish music · Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection · Notebook number 274 · Hamparsum note · Song

Atıf | Citation: Yörükçüoğlu, İ. (2025). Evaluation of the contents of Muallim İsmâîl Hakkı Bey collection notebook number 274. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 54-73. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1628832

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Yörükçüoğlu, İ.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: İsmail Yörükçüoğlu ismailyorukcuoglu@gmail.com

Extended Summary

Understanding Turkish music is possible by examining its sources that have survived to the present day and have not yet been studied. For this reason, it is important to examine the sources in state archives or personal archives. In this way, a contribution will be made to the rich repertoire volume and sure steps will be taken to better understand Turkish music. The Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection is considered to be important for studies to be carried out in this direction.

In this study, the notebook number 274 and the contents of the notebook in the TRT Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection were examined and classified. The notebook is registered in the Presidency State Archives, Ottoman Archives Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection with the file number TRT. MD. d. 378.

The aim of the research is to classify the content of notebook number 274 in the Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection and to compare the works in the notebook with the information on the works that have survived to the present day. The study to be conducted is important in terms of presenting the works in the notebook to the use and information of today's researchers. The study is limited to examining the notebook number 274 in the Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection, the classification of the works in the notebook, the work identifiers in the notebook, and the information about the works that has survived to the present day by comparing them with the accessible data.

The study is a descriptive research. The research model was determined as the "scanning model" in order to classify the works in the book number 274 of the Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection and to comparatively examine the information in the work descriptions with the data that has reached today. Content analysis was applied in order to classify the works in the book number 274 of the Muallim İsmâîl Hakkı Bey Collection and to examine the information in the work descriptions by comparing them with the information that has reached today.

The notebook contains works in song form. The works in the notebook are written with the Hamparsum notation system. There are 38 works registered in the notebook. In the research, firstly the notebook was introduced. The identification information written in Ottoman and Latin letters in the notebook was examined in the study and classified on the table. Each work is numbered sequentially on the table. The works in the notebook are classified according to maqam, usul and composer information and concretized with graphics. Then, the works were examined according to their serial numbers within the information in their identifiers and compared with the information in the determined sources. In this way, it was investigated whether the works had survived to the present day, and if there were, the surviving data and the information in the notebook were compared.

Based on the composers included in the notebook, it was concluded that the notebook could have been written in the period from the last quarter of the 19th century until 1927. When the usuls written on the titles of the works in the notebook were compared with the weight values on the notes, it was determined that the works were generally written at a slower pace. It was concluded that this situation occurred because the notator thought and evaluated the metronome speed more slowly. In some works, more or less differences have been identified between the usul information written in the work's identifiers in the notebook and the usul information that has survived to the present day about the work. It has been determined that the names of some of the composers included in the notebook are not clearly stated. No information has survived to the present day about the 22 works included in the notebook. Three of these works could not be identified due to lack of sufficient data on their identities.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 Numaralı Defterin Muhteviyatının Değerlendirilmesi

Türk müziğinin anlaşılabilmesi ve araştırmaların kapsamlı olarak sürdürülebilmesi günümüze ulaşan kaynaklarının ortaya çıkarılması ve tahlîliyle mümkündür. Bu sebeple devlet bünyesinde veya kişisel koleksiyonlarda yer alan kaynaklar önem arz etmektedir. Bu kaynakların çevirisi, incelenmesi ve karşılaştırılması

zengin repertuvar hacmine katkı sağlamakla birlikte günümüze ulaşan bilgi dağarcığına da önemli derecede yeni veriler sağlayacaktır. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalar yönünden Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nun önemli bir rol oynayacağı düşünülmektedir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in yaptığı çalışmalar, geniş bir repertuvar, nota yayınları ve önemli bir arşivin meydana gelmesini sağlamıştır. Dârü'l-Elhân ve birçok eğitim kurumunun repertuvarının meydana gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kütüphanesini oluşturan 288 adedi bulan defterler, güfte mecmuaları ve evrakını içeren koleksiyonu, Türk müziği için önemli bir kaynak niteliğindedir (Kaygusuz, 2006, s. 15). Koleksiyon, zengin yapısıyla Türk müziği repertuvarına katkı sağlayacak ve var olan zengin repertuvar hacmine ilave zenginlikler katacak bir hazine niteliğindedir. Koleksiyon içerisinde farklı notalama sistemleriyle yazılmış olan pek çok defter ve eser bulunmaktadır (Yörükçüoğlu, 2022, s. 158). Türk Müziği alanında Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu ve içeriği hakkında yapılan çalışmaların henüz yeterli düzeyde olmadığı düşünülmektedir. Koleksiyon ve içeriği hakkında yapılacak olan çalışmalarla alana önemli katkıların sağlanabileceği söylenebilir.

Bu çalışmada Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan 274 numaralı defterin içeriği incelenmiş ve içerisinde yer alan eserler tasnif edilerek araştırmacıların hizmetine sunulmuştur.

Çalışmada öncelikle koleksiyona ilişkin bilgi verilmiş ve defter tanıtılmıştır. Ardından defterin içeriği hakkında fihrist tablosu oluşturulmuştur. Defterde yer alan eserler, tabloda verilen sıra numaraları üzerinden tanıtılmıştır. Eserler hakkında günümüze ulaşan bilgiler, çalışmanın sınırlılıkları dahilinde, belirtilen kaynaklarla karşılaştırmalı analize tabi tutulmuş, defter içeriğinde yer alan eser bilgilerinin günümüze ulaşıp ulaşmadığı hakkında çıkarımlarda bulunulmuştur.

Problem Durumu

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu Türk müziği araştırmacıları için günümüze ulaşmış önemli bir kaynaktır. Koleksiyon içerisinde pek çok defter yer almaktadır. Koleksiyonda yer alan 274 numaralı defter, Hamparsum notalama sistemiyle yazılmış şarkı formundaki eserlerden oluşmaktadır. Defterde yer alan eserlerin tasnif edilerek, defterin içeriğinin incelenmesi amacıyla, araştırmaya konu problem cümlesi "Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defter içeriğinde yer alan eserler nelerdir?" olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Çalışmada, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan 274 numaralı defterin ve içeriğinin tasnif edilmesi, defterde yer alan eserlerin günümüze ulaşan eser bilgileriyle karşılaştırılması amaçlanmaktadır. Yapılacak olan araştırma, defter içerisinde yer alan eserlerin günümüz araştırmacılarının kullanımına ve bilgisine sunulması yönünden önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan 274 numaralı defter, defterde yer alan eserlerin tasnifi, defterde yer alan eser künyeleri ve eserlerin günümüze ulaşan bilgilerinin, çalışmanın yöntem bölümünde belirlenen kaynaklarla karşılaştırılarak incelenmesi bakımından sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Çalışma, betimsel araştırma niteliği taşımaktadır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defterin içerisinde yer alan eserlerin tasnifi ve eser künyelerinde yer alan bilgilerin günümüze ulaşan bilgilerle karşılaştırmalı olarak incelenmesi maksadıyla araştırmanın modeli, "tarama modeli" olarak belirlenmiştir. Tarama modeli, geçmişte veya halen günümüzde var olan bir durumu, değiştirmeden var olduğu şekliyle

belirlemeyi amaçlamaktadır. Tarama modelinde önemli olan husus var olanı değiştirmeden, değiştirmeye kalkmadan gözlemlemektir (Karasar, 2022, s. 109).

İnceleme yapılırken kaynaklara ve verilere ulaşmak için doküman incelemesi ve belge taraması tekniklerinden faydalanılmıştır. Verileri içeren kaynaklar ve yazılı materyaller doküman incelemesi yoluyla analiz edilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Veriler, belge taraması yoluyla kaynaklardan toplanmıştır (Karasar, 2022, s. 229).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 numaralı defterde yer alan eserlerin tasnifi ve eser künyelerinde yer alan verilerin, günümüze ulaşan bilgilerle karşılaştırılarak incelenmesi amacıyla içerik analizi yapılmıştır. Benzeşen verilerin belli kavram, tema ve başlıklar altında toplanarak yorumlanması içerik analizi olarak adlandırılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Çalışmada öncelikle defterde yer alan eski harfli/Osmanlıca ve Latin harfleriyle yazılmış olan künye bilgileri incelenerek tablo üzerinde tasnif edilmiştir. Her bir eser için tablo üzerinde sıra numarası verilmiştir. Defterde yer alan eserler makâm, usûl ve bestekâr bilgilerine göre tasnif edilerek grafiklerle somutlaştırılmıştır. Ardından eserler sıra numarasına göre künyelerinde yer alan bilgiler dahilinde incelenerek, belirlenen kaynaklarda yer alan bilgilerle karşılaştırılmıştır. Bu yolla eserlerin günümüze ulaşıp ulaşmadığı araştırılmış, varsa günümüze ulaşan veriler ve defterde yer alan bilgiler karşılaştırılmıştır. İnceleme yapılırken gerekli görülen kısımlarda eser künyelerine ilişkin görsel örnekler de verilmiştir. Verilen görsel kesitlerde yer alan Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmış olan kısımların çevirileriyle örneklemeler yapılarak, incelenen hususlar hakkında çalışmanın anlaşılırlığına katkı sağlanmıştır.

Çalışmanın hacmi ve kapsamı öngörülerek, defterde yer alan bilgilerin karşılaştırılması amacıyla temel olarak ansiklopedik nitelikteki iki kaynak ve dijital repertuvar kaynakları kullanılmıştır. Çalışmaya konu olan defterin içerisinde yer alan eser bestekârlarının genel itibariyle 18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış şahsiyetler olması sebebiyle İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın aşağıda ismi zikredilen eseri, son asır mûsikîşinasları hakkında bilgileri içermesinden dolayı çalışmaya dahil edilmiştir. Defterde yer alan eserler hakkında günümüze ulaşan bilgilerin karşılaştırılması amacıyla araştırmada belirlenen temel kaynaklar aşağıdaki gibidir:

Araştırmada, Öztuna (2006) "Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II" adlı eseri, İnal (1958) "Hoş Sadâ" adlı eseri, Ergen (t.y.) "Notam 1.0 Dijital Türk Müziği Repertuvarı Programı" çalışmada karşılaştırma amacıyla kullanılan kaynaklardır.

Ayrıca inceleme ve veri karşılaştırmaları yapılırken yukarıda bahsi geçen kaynaklara ilave olarak ulaşılabilen güncel çalışmalardan da yer yer faydalanılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde öncelikle Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu hakkında bilgi verilmiş, 274 numaralı defter tanıtılmış, defterde yer alan eserler tablo üzerinde tasnif edilmiştir. Defter içerisinde yer alan eserler bestekârları, makâmları ve usûllerine göre grafiklerle açıklanmıştır. Ardından defterde yer alan eser künyelerindeki bilgiler, belirlenen kaynaklardaki verilerle karşılaştırılmıştır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu

Muallim İsmâîl Hakkı Bey (1866-1927) Türk müziği açısından önemli bir besteci, eğitimci, derlemeci ve arşivcidir. Binlerce notadan oluşan geniş bir arşivi günümüze miras bırakmıştır (Yavuz, 2024, s. 61). Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu günümüze kadar ulaşmış ve yakın zamanda araştırmacıların hizmetine sunulmuş önemli bir kaynaktır. Koleksiyon içerisinde Hamparsum ve Avrupa müzik yazısı temel alınarak kaleme alınmış pek çok defter yer almaktadır (Yörükçüoğlu, 2022, s. 158). Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in 1927'de

vefatı sonrasında kütüphanesi ve arşivi İstanbul'da ikâmet eden torunu, Güneş Yağlı'ya devrolunmuştur. TRT Müdürlüğü yaptığı dönemde Cüneyt Orhon, İsmail Baha Sürelsan'a arşivi tespit ettirmiştir. Ardından, koleksiyon Ankara TRT Müzik Dairesi'ne kazandırılmıştır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu pek çok eseri bünyesinde barındırmaktadır (Uslu, 2008, s. 155). TRT tarafından koleksiyonun erişime açıldığı ve erişim sağlandığı dönemde elde edilen verilere göre 17883 eserin kayıt altına alındığı aktarılmaktadır. Erişime açılan web sitesinin atıl olarak kaldığı ve sonrasında erişimin tamamen durdurulduğu belirtilmektedir (Yavuz, 2024, s. 64). TRT tarafından satın alınan koleksiyon, sonrasında Devlet Arşivleri Başkanlığı'na devredilmiştir (Yörükçüoğlu, 2022, s. 158). Günümüzde koleksiyon Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi bünyesinde yer almaktadır. Koleksiyon içerisinde 17349 eserin kayıtlı olduğu aktarılmaktadır (Yavuz, 2024, s. 64).

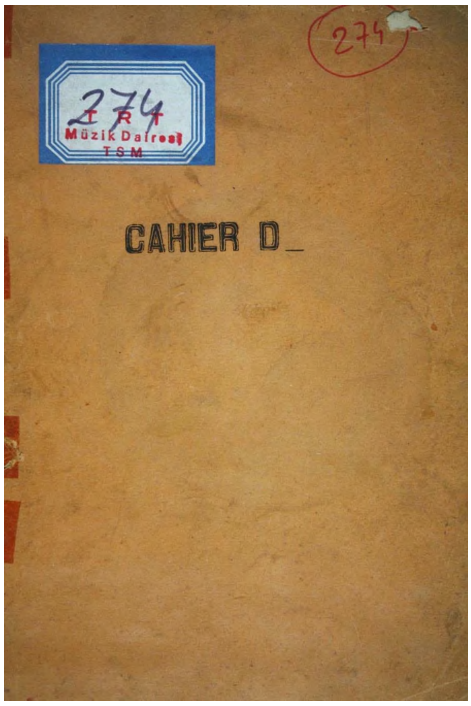
Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu 274 Numaralı Defter

Çalışmaya konu olan Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan 274 numaralı defter, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda, Osmanlı Arşivi içerisinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer almaktadır. 274 numaralı defter Koleksiyon içerisinde yer alan Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmış az sayıdaki defterlerden biridir. Defter, ilgili arşivde TRT. MD. d. 378 dosya numarasıyla, M.01.01.1927 arşiv tarihiyle kayıtlıdır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu üzerine yapılan çalışmalarda defterin ince ve hacim olarak küçük bir defter olduğu aktarılmaktadır (Uslu, 2008, s. 170). Defterin kapak bölümünde 274 numarası ve TRT Müzik Dairesi'nin kırmızı mürekkepli damgası yer almaktadır. Defterin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda, İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu içerisinde, 274 numaralı defter olarak kayıtlı olduğu anlaşılmaktadır. 274 numaralı defterin kapağına ilişkin görsel aşağıdaki gibidir (Görsel 1).

Görsel 1

274 numaralı defterin kapağı



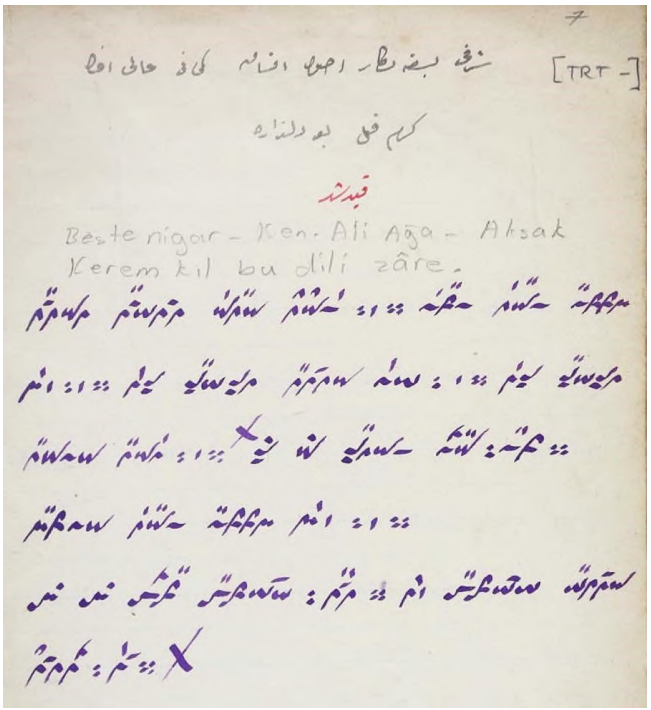
Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Defter içerisinde fihrist bulunmamaktadır. Defter kapak hariç 37 sayfadan oluşmakla birlikte içerisinde 38 eser yer almaktadır. Eserlerin tümü şarkı formundadır. Ancak eser notalarının altında güftelerin hece dağılımları veya sayfa üzerinde eserlerin güftelerinin tamamı yazılı değildir. Eserler sadece melodik

olarak notaya alınmıştır. Defterin içerisinde yer alan eserler Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Eserlerin başında makâmını, formunu, usûlünü, bestekârını belirten künyeleri mevcuttur. Bu künyelerde eserin güftesinin ilk dizesi de kayıtlıdır. Eser künyeleri Osmanlıca/eski harfli ve Latin alfabesiyle yazılıdır. Harf inkılâbından sonraki dönemde tasnif esnasında, eser künyelerinin yeniden Latin harfleriyle yazıldığı düşünülmektedir. Sayfa numaraları her sayfa üzerinde belirtilmiştir. Her sayfada [TRT-], [TRT+] veya [TRT?] şeklinde ibarelerin yazılı olduğu görülmektedir. Bu ibarelerin TRT Müzik Dairesi'nde defterin tasnifi esnasında, eserlerin o dönemde TRT repertuvarında var olup olmadığını göstermek için konulduğu düşünülmektedir. Defterde yer alan sayfaların bazılarının üzerinde kırmızı kalemle "kayıd şod" = kayıt oldu notu yazılıdır. Defterde eserlerin yazılı olduğu Hamparsum müzik yazısına ve sayfaların genel yapısına ilişkin görsel örnek aşağıdaki gibidir (Görsel 2).

Görsel 2

274 numaralı defter sayfa örneği



Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Defterde Yer Alan Eserlerin Tasnifi

Bu bölümde, eserlerin notaları üzerinde yer alan eski harfli/Osmanlıca künyeleri ve tasnif esnasında yazıldığı düşünülen Latin harfli künyeleri dikkate alınarak, defterin içerisinde yer alan şarkılar tasnif edilerek tablo halinde sunulmuştur. Tablonun sağ tarafına eserlerin defterde yer aldığı sayfa numaraları eklenmiştir. Tablonun sol tarafında her eser için sıra numarası verilmiştir. İncelemelerdeki anlatımlar oluşturulan bu sıra numaraları üzerinden yapılmıştır (Tablo 1).

Tablo 1

Defterde yer alan eserlerin tasnifi (Kişisel arşiv)

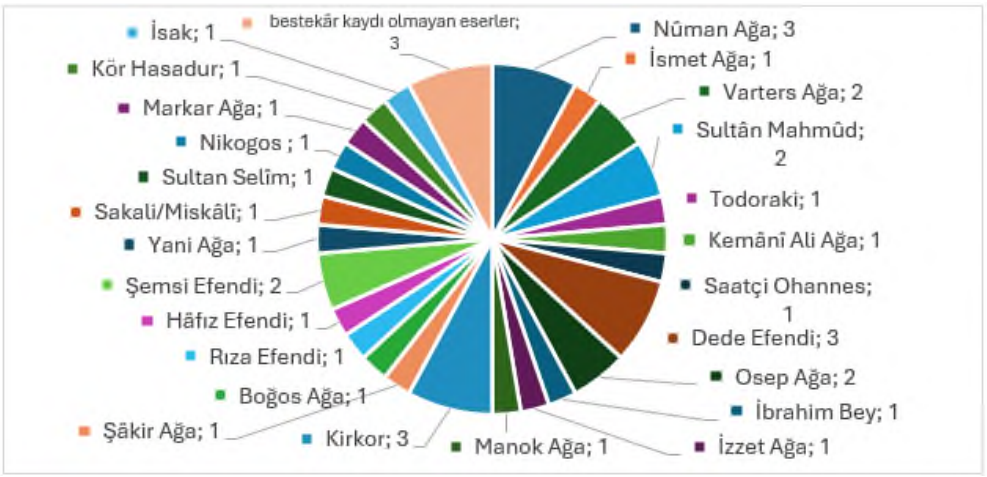
Sıra no	Makâm	Form	Usûl	Güfte	Bestekâr	Sayfa no
1	Sabâ	Şarkı	Düyek	Gel ey benim nev-nihâlim	Nûman Ağa	1
2	Hüseynî (Baytar)	Şarkı	Çifte Sofyân	İşve nâz ile ettikçe fes	İsmet Ağa	2
3	Hüseynî	Şarkı	Yürük Semâî	Can ü gönülden pek beğendim ben seni	Varters Ağa	3
4	Ferahfezâ	Şarkı	Aksak	Gördüm bir âfet-i devrân	Sultân Mahmud	4
5	Ferahfezâ	Şarkı	Çifte Sofyân	Güvendiğim sensin gayrı	Todoraki	5
6	Bestenigâr	Şarkı	-	Gel seninle bugün ülfet edelim	Nûman Ağa	6
7	Bestenigâr	Şarkı	Aksak	Kerem kıl bû dil-i zâre	Kemânî Ali Ağa	7
8	Nühüft	Şarkı	Aksak	Ver elden gönlümü bir şivekâre	Saatçi Ohannes	8-9
9	Bestenigâr	Şarkı	Düyek	Sana gerçi aşıkım ben	Nûman Ağa	9
10	Sûzidîl	Şarkı	Düyek	Cânâ gönül verdim sana	Dede Efendi	10
11	Müsteâr	Şarkı	Ağır Semâî	Dil kapıldı sana afet	Osep Ağa	11
12	Acembûselik	Şarkı	Devrirevân	Aldı aklım yine bir nevres-nihâl	Sultân Mahmud	12-13
13	Bestenigâr	Şarkı	Aksak	Görüp senden bugün vuslat nişanım	İbrahim Bey	13-14
14	Ferahnâk	Şarkı	Çifte Sofyân	Ey kâmet-i servi revân	İzzet Ağa	14-15
15	Arazbâr	Şarkı	Aksak	Âh göreydim mâh cemâlin	Manok Ağa	15
16	Sabâ	Şarkı	Yürük Semâî	Derdile yâran olup gezmem	Kirkor	16
17	Sabâ	Şarkı	Yürük Semâî	Ey perî-rûy hüsnünün divanesidir bu gönül	Kirkor	16-17
18	Hüzzâm	Şarkı	Yürük Semâî	Güzellerin şâhısın sen	Kirkor	17-18
19	Bûselik	Şarkı	Ağır Semâî	Ey dilber-i hüsnü âfet	Şâkir Ağa	18-19
20	Hüzzâm	Şarkı	Düyek	Yeter oldu ettiğin bana felek	Osep	19-20
21	Hüzzâm	Şarkı	Aksak	Ben kuluna tâcı muhabbet giymiş idim iptida	Boğos Ağa	20-21
22	Bayâtîarabân	Şarkı	Aksak	Ey ruh-i âlî gül-i zîbende	Rıza Efendi	21-22
23	Bûselikaşîrân	Şarkı	Aksak	Bende oldum cân ile bir gül-feme	Hâfız Efendi	22-23
24	Şevkefzâ	Şarkı	Düyek	Budur mahsus dil-i âhım	Şemsi Efendi	23
25	Muhayyersünbüle	Şarkı	Ağır Aydın	-	-	24
26	Acemkürdî	Şarkı	Ağır Aydın	-	-	25
27	Acemkürdî	Şarkı	Ağır Semâî	Bir güzele bende gönül	Dede Efendi	26
28	Hüseynîaşîrân	Şarkı	Aksak	Rûz u şeb ben âh ü vâh ettim sana	Yani Ağa	27-28
29	Arazbâr	Şarkı	Aksak	Bir nigâh ile yaktın ey mehveş teni	Şemsi Efendi	28-29
30	Arazbâr	Şarkı	Aksak	Yine gül gülsitân oldu	Sakali/Miskâlî	29
31	Hicâzkâr	Şarkı	Düyek	Ey kâni ber nakt/ Ey kân-i pür nakd-i seha	Sultân Selîm	30
32	Zâvil	Şarkı	Aksak	Efendim, nev civansın sen	Varters Ağa	30-31
33	Hüseynî	Şarkı	Çifte Sofyân	Nev goncasın bu dil hezâr	Nikoğos	32
34	Hüzzâm	Şarkı	Aksak	Hüsnü güzel çeşmi siyeh	Dede Efendi	33

Sıra no	Makâm	Form	Usûl	Güfte	Bestekâr	Sayfa no
35	Hüzzâm	Şarkı	Aksak	Niye/yine bir nevrestedir âhu yine	Markar Ağa	33-34
36	Bayâtî	Şarkı	Aksak	Bulunmaz derdime çâre	Kör Hasadur	34
37	Bayâtî	Şarkı	Devrirevân	Meyleyledi gönül sana	İsak	35-36
38	-	Şarkı	Çifte Sofyân	A benim sevdiğim Ali'dir Ali	-	36-37

Defterde eseri bulunan bestekârlara ilişkin oluşturulan grafik aşağıdaki gibidir (Grafik 1).

Grafik 1

Defterde yer alan bestekârlar



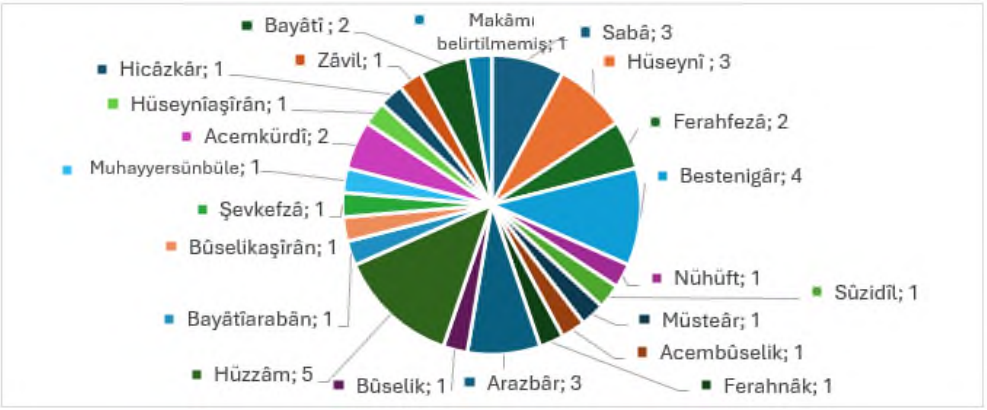
Kaynak: Kişisel arşiv

Defter içerisinde Nûman Ağa'nın 3, İsmet Ağa'nın 1, Varters Ağa'nın 2, Sultân Mahmûd'un 2, Todoraki'nin 1, Kemânî Ali Ağa'nın 1, Saatçi Ohannes'in 1, Dede Efendi'nin 3, Osep Ağa'nın 2, İbrahim Bey'in 1, İzzet Ağa'nın 1, Manok Ağa'nın 1, Kirkor'un 3, Şâkir Ağa'nın 1, Boğos Ağa'nın 1, Rıza Efendi'nin 1, Hâfız Efendi'nin 1, Şemsi Efendi'nin 2, Yani Ağa'nın 1, Sakali/Miskâlî'nin 1, Sultân Selîm'in 1, Nikogos'un 1, Markar Ağa'nın 1, Kör Hasadur'un 1, İsak'ın 1 eseri yer almaktadır. 3 eserin bestekârı kayıtlı değildir.

Defterde yer alan eserlerin makâmlarına ilişkin oluşturulan grafik aşağıdaki gibidir (Grafik 2).

Grafik 2

Defterde yer alan makâmlar



Kaynak: Kişisel arşiv

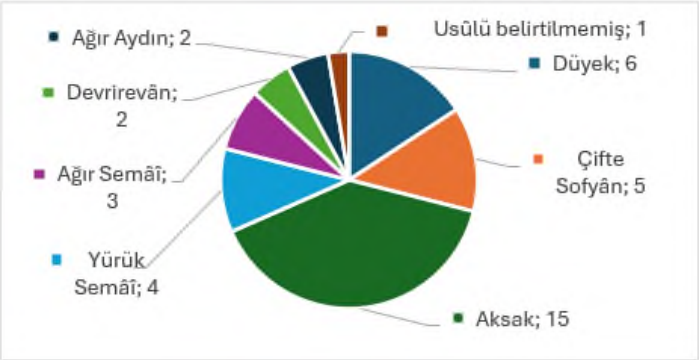
Defterde 3 Sabâ, 3 Hüseynî, 2 Ferahfezâ, 4 Bestenigâr, 1 Nühüft, 1 Sûzidîl, 1 Müsteâr, 1 Acembûselik, 1 Ferahnâk, 3 Arazbâr, 1 Bûselik, 5 Hüzzâm, 1 Bayâtîarabân, 1 Bûselikaşîrân, 1 Şevkefzâ, 1 Muhayyersünbüle,

2 Acemkürdî, 1 Hüseynîaşîrân, 1 Hicâzkâr, 1 Zâvil, 2 Bayâtî makâmından eserin yer aldığı görülmektedir. Bir eserin makâmı belirtilmemiştir. Defter içerisinde en çok Hüzzâm ve Bestenigâr makâmından eserlerin yer aldığı söylenebilir.

Defterde yer alan eserlerin usûllerine ilişkin oluşturulan grafik aşağıdaki gibidir (Grafik 3).

Grafik 3

Defterde yer alan usûller



Kaynak: Kişisel arşiv

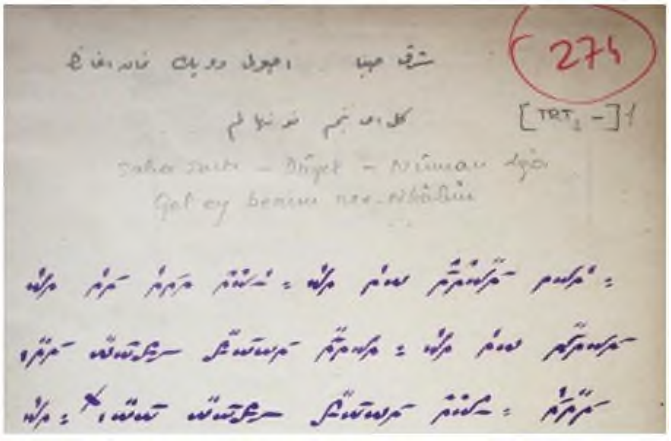
Defterde 6 Düyek, 5 Çifte Sofyan, 15 Aksak, 4 Yürük Semâî, 3 Ağır Semâî, 2 Devrirevân, 2 Ağır Aydın usûlünden eserin yer aldığı görülmektedir. Bir eserin de usûlü belirtilmemiştir. Defter içerisinde en fazla Aksak usûlünden eserlerin yer aldığı görülmektedir.

Defterde Yer Alan Eserlerin Günümüze Ulaşan Bilgilerle Karşılaştırılması

1. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Düyek olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde usûlün 4'lük mertebede bir ölçüde tamamlanacak şekilde 2+2+2+2=8/4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir. Usûlün/ölçünün ":" işaretiyle tamamlandığı belirtilmektedir. Nota üzerinde usûlün dağılımı ve görünümü aşağıdaki gibidir (Görsel 3).

Görsel 3

Sabâ şarkı 274 numaralı defter sayfa 1
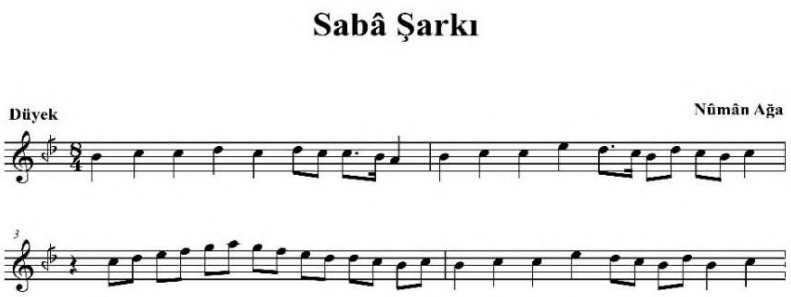


Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Görsel 3'te yer alan eser kesitindeki ilk dört ölçüdeki usûlün dağılımına ilişkin çeviri örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 4).

Görsel 4

Sabâ şarkı ilk dört ölçünün çeviri örneği



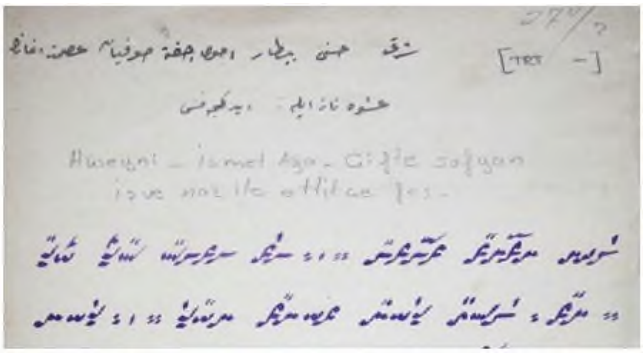
Kaynak: Kişisel arşiv

1. sıradaki şarkının Nûmân Ağa'nın günümüze ulaşan eser kayıtları arasında yer almadığı görülmektedir (Ergen, t.y.; Öztuna, 2006, ss. 143-144). Nûmân Ağa hakkında yapılan güncel çalışmalarda da 1. sırada yer alan eserin varlığı hakkında veriye ulaşılamamıştır (Taşan, 2024, s. 280; Tektaş, 2020, s. 16).

2. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Künyede eserin makâmının yanında "baytar" şeklinde bir kayıt yer almaktadır. Eserin usûlü künyede Çifte Sofyân olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde usûlün 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) /4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir. Nota üzerinde "::" ile gösterilen kısımlar 9/4'lük bir Çifte Sofyân usûlünün tamamlandığını belirtmektedir. İki nokta ":" olarak gösterilen kısımların ise iki alt ölçüyü birbirinden ayırmak için kullanıldığı görülmektedir. Nota üzerinde usûlün dağılımı ve görünümü aşağıdaki gibidir (Görsel 5).

Görsel 5

Hüseynî şarkı 274 numaralı defter sayfa 2
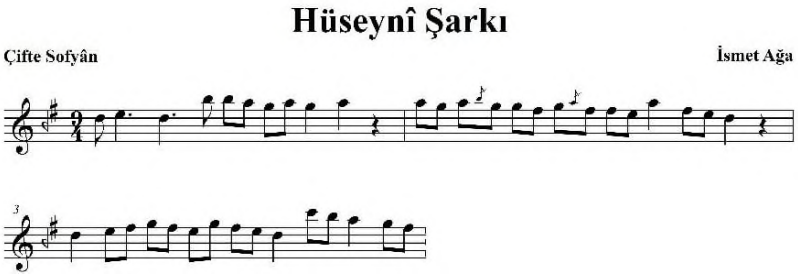


Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Görsel 5'te yer alan eser kesitindeki usûlün ve ölçülerin dağılımına ilişkin olarak, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine uygun olarak yapılan çeviri örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 6).

Görsel 6

5 numaralı görselde yer alan eser kesitine ilişkin çeviri örneği



Kaynak: Kişisel arşiv

Eserin bestekârı defterde "İsmet Ağa" olarak kayıtlıdır. Türk müziği tarihi içerisinde yaşamış aynı isimde biri "miskâlî" diğeri "tanbûrî" iki bestekârın olduğu görülmektedir. 2. sırada yer alan şarkının, her iki bestekârın da günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (İnal, 1958, s. 209; Öztuna, 2006, ss. 417-418). Dijital program içerisinde yapılan taramada 2. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

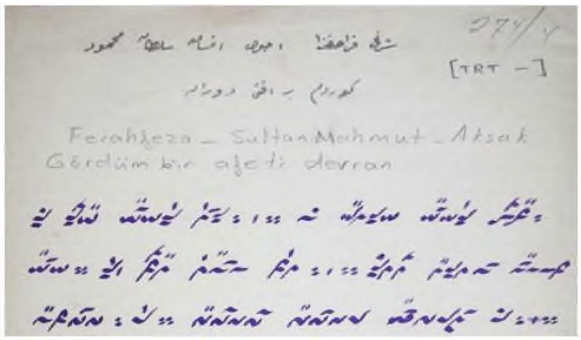
3. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârının defterde Latin harfleriyle "Vartes", Osmanlıca "Varters Ağa" olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künye üzerinde Yürük Semâî olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde bir ölçü içerisinde 4'lük mertebeyle, usûlün 2+2+2/4=6/4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Kaynaklarda "Vartes" isimli bir bestekâra rastlanmamış olmakla birlikte adı geçen bestekârın "Varters" olduğu tasnif esnasında sehven bu şekilde yazıldığı düşünülmektedir. Varters adlı bestekârın kaydına ulaşılmıştır. 3. sırada yer alan şarkının, Varters'in günümüze ulaşan eserleri içerisinde yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 477). Dijital program içerisinde yapılan taramada 3. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

4. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı defterde Sultân Mahmûd olarak kayıtlıdır. Eserin usûlü künyede Aksak olarak belirtilmektedir. Nota üzerinde usûlün 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) /4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir. Nota üzerinde "::" ile gösterilen kısımlar 9/4'lük bir Aksak usûlünün tamamlandığını belirtmektedir. İki nokta ":" olarak gösterilen kısımların ise iki alt ölçüyü birbirinden ayırmak için kullanıldığı görülmektedir. Nota üzerinde usûlün dağılımı ve görünümü aşağıdaki gibidir (Görsel 7).

Görsel 7

Ferahfezâ şarkı Muallim 274 numaralı defter sayfa 4
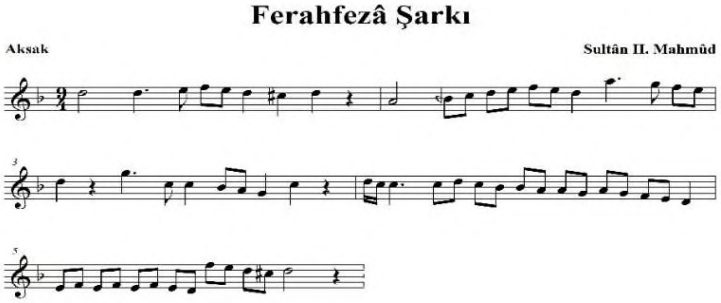


Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Görsel 7'de yer alan eser kesitindeki usûlün ve ölçülerin dağılımına ilişkin olarak, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine uygun olarak yapılan çeviri örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 8).

Görsel 8

7 numaralı görselde yer alan eser kesitine ilişkin çeviri örneği



Kaynak: Kişisel arşiv

Şarkının Sultân II. Mahmûd'un eserleri içerisinde Yürük Aksak usûlüyle kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 7). Dijital program içerisinde yapılan taramada 4. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.). Hoş Sadâ adlı eserde Sultân II. Mahmud'un bestelediği şarkıların bir kısmının listesinin aktarıldığı belirtilmektedir. İlgili listede 4. sırada yer alan esere ilişkin bir kayıt bulunmamaktadır (İnal, 1958, ss. 217-218).

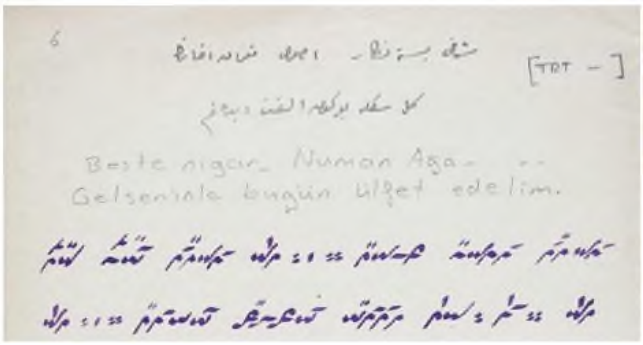
5. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin künyesinde usûlü Çifte Sofyân olarak kayıtlıdır. Ancak eserde her bir ölçünün 2+2/4 şeklinde 4/4'lük olarak yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlünün Sofyân olabileceği, eser künyesinde yer alan usûlün sehven yanlış yazıldığı düşünülmektedir.

5. sırada yer alan şarkının, bestekârın günümüze ulaşan eserleri arasında kayıtlı olmadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 397). Dijital program içerisinde yapılan taramada 5. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

6. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Nota üzerinde eserin usûlü yazılı değildir. Eserin usûlünün tamamlandığının "::" işaretiyle gösterildiği, usûlün 8+1=9/4 lük olarak yazıldığı görülmektedir. Usûlün (2+2+2+2) + (1) /4 = 9/4 olarak iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde bölümlendiği anlaşılmaktadır. Eserin 9 zamanlı bir usûlde bestelendiği söylenebilir. Eser notası üzerinde usûlün dağılımına ve yazımına ilişkin görsel aşağıdaki gibidir (Görsel 9).

Görsel 9

Bestenigâr şarkı 274 numaralı defter sayfa 6
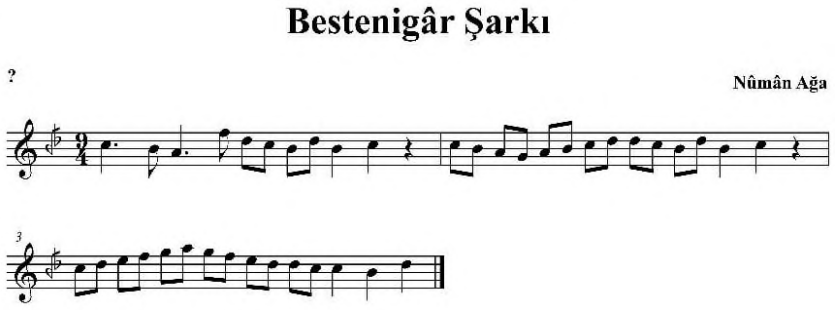


Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Görsel 9'da yer alan eser kesitindeki usûlün ve ölçülerin dağılımına ilişkin olarak, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine uygun olarak yapılan çeviri örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 10).

Görsel 10

9 numaralı görselde yer alan eser kesitine ilişkin çeviri örneği



Kaynak: Kişisel arşiv

6. sırada yer alan şarkının, bestekârın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, ss. 143-144). Dijital program içerisinde yapılan taramada 6. sırada yer alan eserin kaydına

ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.). Nûmân Ağa hakkında yapılan güncel çalışmalarda da 6. sırada yer alan eserin varlığı hakkında veriye ulaşılamamıştır (Taşan, 2024, s. 279; Tektaş, 2020, s. 15).

7. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Nota üzerinde kırmızı kalemle eski harflerle "kayıd şod" = kayıt oldu yazılıdır. Eser defterde Aksak usûlüyle kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir. Eserin bestekârı Kemânî Ali Ağa olarak kayıtlıdır.

7. sıradaki şarkı, Kemânî Ali Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almaktadır. Eser Yürük Aksak usûlüyle kayıtlıdır (Öztuna, 2006, s. 47). Dijital program içerisinde 7. sırada yer alan şarkının, Kemânî Ali Ağa'ya ait eserler arasında Aksak usûlüyle ve 7122 repertuvar numarasıyla kayıtlı olduğu görülmektedir (Ergen, t.y.).

8. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eser, defterde Aksak usûlüyle kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Bestekâra ilişkin herhangi bir kayda ulaşılamamıştır. Dijital program içerisinde yapılan taramada 8. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

9. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Düyek olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede bir ölçüde tamamlanacak şekilde 2+2+2+2=8/4'lük olarak yazıldığı görülmektedir.

9. sıradaki şarkının, Nûmân Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, ss. 143-144). Dijital program içerisinde yapılan taramada 9. sıradaki eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.). Nûmân Ağa hakkında yapılan güncel çalışmalarda 9. sırada yer alan eserin varlığı hakkında veriye ulaşılamamıştır (Tektaş, 2020, s. 15). Ancak günümüze daha yakın dönemde yapılmış olan bir araştırmada, eserin varlığına ilişkin kaydın olduğu görülmektedir. Eserin Düyek usûlünde olduğu aktarılmaktadır (Taşan, 2024, s. 279).

10. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Düyek olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede bir ölçüde tamamlanacak şekilde 2+2+2+2=8/4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

10. sıradaki şarkının, Dede Efendi'nin günümüze ulaşan eserleri arasında yer aldığı ve Yürük Aksak usûlüyle kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 400). Dijital program içerisinde yapılan taramada 10. sıradaki şarkının Dede Efendi'ye ait eserler içerisinde yer aldığı görülmektedir. Esere ait bir repertuvar numarası kayıtlı değildir. Eserin usûlü Sofyân olarak kayıtlıdır (Ergen, t.y.). Hoş Sadâ adlı eserde Dede Efendi'nin eserlerinin bir kısmının tablosunun verildiği belirtilmektedir. 10. sırada yer alan eserin kaydı ilgili kaynakta yer almamaktadır (İnal, 1958, s. 160-170). Dede Efendi hakkında güncel olarak yapılan çalışmalarda eserin Aksak usûlünde bestelendiği aktarılmaktadır (İrden, 2012, s. 52; Salgar, 2010, s. 58).

11. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı defterde "Osep Ağa" olarak kayıtlıdır.

Günümüze ulaşan kayıtlar incelendiğinde doğrudan "Osep" isimli bir bestekâra rastlanmamakla birlikte "Osep Ebeyan" adlı bestekâr ve hânendenin kaydına ulaşılmıştır. Bahsi geçen bestekârın "Osep Ebeyan" olabileceği düşünülmektedir. 11. sırada yer alan şarkının, Osep Ebeyan'ın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 161). Dijital program içerisinde yapılan taramada 11. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

12. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yer aldığı görülmektedir. Nota üzerinde kırmızı kalemle eski harflerle "kayıd şod" = kayıt oldu yazılıdır. Eserin bestekârı defterde Sultân Mahmûd, usûlü Devrirevân olarak kayıtlıdır. Eserin notasının 4'lük mertebeyle yazıldığı görülmektedir.

12. sırada yer alan şarkının, Sultân II. Mahmûd'un günümüze ulaşan eserleri arasında yer aldığı görülmektedir (İnal, 1958, s. 218; Öztuna, 2006, s. 6). Dijital program içerisinde yapılan taramada 12. sırada yer alan şarkının Sultân II. Mahmûd'un eserleri içerisinde yer aldığı, usûlünün Şarkı Devrirevânı olarak belirtildiği ve eserin TRT repertuvarında 329 numarada kayıtlı olduğu görülmektedir (Ergen, t.y.).

13. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı defterde İbrahim Bey olarak kayıtlıdır. Bestekâr hakkında defterde başka bir bilgi bulunmamaktadır. Eser defterde Aksak usûlüyle kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlar incelenirken "İbrahim" isimli tüm bestekârların eserleri içerisinde tarama yapılmıştır. 13. sırada yer alan Bestenigâr makâmındaki eserin günümüze ulaşan kaydına rastlanmamıştır. Eserin bestekârının kim olduğu hususunda bilgiye ulaşılamamıştır (İnal, 1958, s. 204; Öztuna, 2006, ss. 378-381). Dijital program içerisinde yapılan taramada 13. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

14. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Çifte Sofyân olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

14. sırada yer alan şarkının, İzzet Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 420). Dijital program içerisinde yapılan taramada 14. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

15. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT+] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı defterde Manok Ağa, usûlü Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlarda "Manok" isimli bestekâra rastlanmamıştır. 15. sırada yer alan eserin bestekârının "Hânende Manol Ağa" olduğu ve şarkının Manol Ağa'nın günümüze ulaşan eserleri arasında kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 27). Dijital program içerisinde "Manok" ve "Manol" isimli bestekârlar taranmıştır. 15. sırada yer alan şarkının Manok Ağa'nın eserleri arasında yer aldığı, TRT repertuvarında 5329 repertuvar numarasıyla kayıtlı olduğu görülmektedir. Eserin güftekârı "Mahfî" olarak kayıtlıdır (Ergen, t.y.).

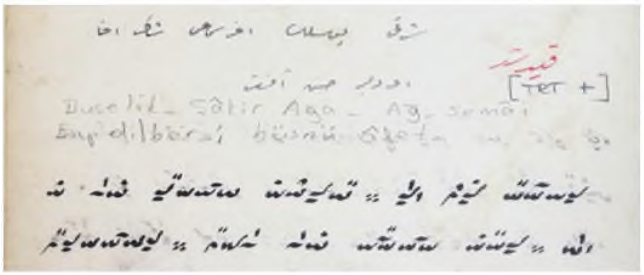
16, 17 ve 18. sırada yer alan eserlerin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserlerin bestekârı Kirkor olarak kayıtlıdır. Eserlerin usûlü künyelerinde Yürük Semâî olarak kayıtlıdır. Ancak notaların bir ölçüde tamamlanacak şekilde 2+2+2/4 şeklinde bölümlenerek 4'lük mertebeyle kaleme alındığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlarda Kirkor adlı bestekârlar taranmıştır. Bahsi geçen eserlerin kaydına ulaşılamamıştır (Öztuna, 2006, ss. 159, 160, 193, 454, 455; Rona, 1970, ss. 108, 109, 110, 260, 261). Dijital program içerisinde yapılan taramada 16, 17 ve 18. sırada yer alan eserlerin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

19. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT+] şeklinde bir ibârenin kayıtlı olduğu görülmektedir. Nota üzerinde kırmızı kalemle eski harflerle "kayıd şod" = kayıt oldu yazılıdır. Eser defterde Ağır Semâî olarak kayıtlıdır. Usûlün nota üzerinde 4'lük mertebeyle 2+3+2+3/4 şeklinde bölümlenerek 10 zamanlı olarak yazılı olduğu görülmektedir. Eser notası üzerinde usûlün dağılımına ve yazımına ilişkin görsel aşağıdaki gibidir (Görsel 11).

Görsel 11

Bûselik şarkı 274 numaralı defter sayfa 18
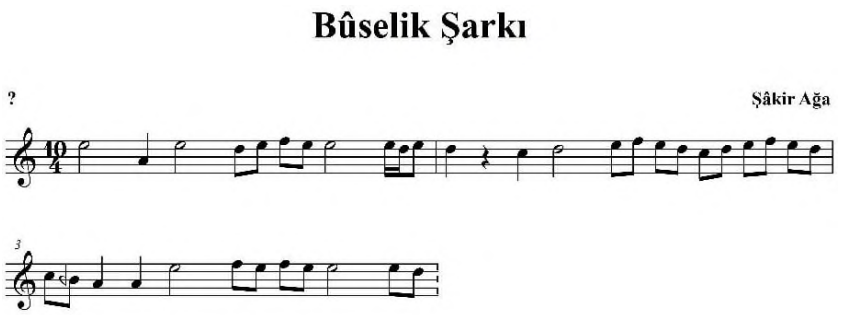


Kaynak: Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Görsel 11'de yer alan eser kesitindeki usûlün ve ölçülerin dağılımına ilişkin olarak, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine uygun olarak yapılan çeviri örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 12).

Görsel 12

11 numaralı görselde yer alan eser kesitine ilişkin çeviri örneği



Kaynak: Kişisel arşiv

Günümüze ulaşan kayıtlarda eserin Curcuna usûlüyle kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 328). Dijital program içerisinde yapılan taramada 19. sırada yer alan eserin Aksak Semâî usûlüyle, 4065 repertuvar numarasıyla TRT arşivinde kayıtlı olduğu görülmektedir (Ergen, t.y.). Hoş Sadâ adlı kaynakta esere ilişkin kayıt yer almamaktadır (İnal, 1958, ss. 267-268).

20. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT+] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı nota üzerinde Latin harfleriyle ve eski harflerle/Osmanlıca "Osep" olarak kayıtlıdır. Eserin usûlünün künyede Düyek olarak kayıtlı olduğu, nota üzerinde düyek usûlünün 4'lük mertebede yazılı olduğu görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlar incelendiğinde doğrudan "Osep" isimli bir bestekâra rastlanmamakla birlikte "Osep Ebeyan" adlı bestekâr ve hânendenin kaydına rastlanmıştır. 20. sırada yer alan şarkının, Osep Ebeyan'ın günümüze ulaşan eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 161). Dijital program içerisinde yapılan taramada 20. sırada yer alan eserin bestekârının Kirkor Ciğercioğlu olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser 11325 repertuvar numarasıyla TRT arşivinde kayıtlıdır (Ergen, t.y.). 20. sıradaki şarkının ansiklopedide Kirkor Ciğercioğlu'nun günümüze ulaşan eserleri arasında yer aldığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 193).

21. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı Boğos Ağa olarak kayıtlıdır. Eserin usûlü künyesinde Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde usûlün 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlar incelendiğinde "Boğos Ağa" adlı bir bestekâra rastlanmamakla birlikte "Bogos Hamamcıyan" adlı aynı isimde bestekarın olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen bestekârın defterde adı gecen

"Boğos Ağa" ile aynı kişi olabileceği düşünülmekle birlikte, 21. sırada yer alan şarkının Bogos Hamamcıyan'ın eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 169). Dijital program içerisinde yapılan taramada 21. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

22. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT+] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı nota üzerinde "Rıza Efendi", usûlü Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlar incelendiğinde eserin Üsküdarlı Kemânî Rızâ Efendi'ye ait olduğu, usûlünün Orta Aksak olarak kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 229). Dijital program içerisinde yapılan taramada, 22. sırada yer alan eserin bestekârının Kemânî Rızâ Efendi, usûlün Ağır Aksak olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser 4229 repertuvar numarasıyla TRT arşivinde kayıtlıdır (Ergen, t.y.). Hoş Sadâ adlı kaynakta esere ilişkin kayıt yer almamaktadır (İnal, 1958, ss. 247-249).

23. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı Hâfız Efendi olarak kayıtlıdır. Bestekâr hakkında nota üzerinde başka bir bilgi yer almamaktadır. Eserin usûlü künyede Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Dijital program içerisinde yapılan taramada, 23. sırada yer alan eserin bestekârının Şâkir Efendi olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Bestekâr kaydının hemen yanında yer alan notta eserin Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nda bestekârının "Hâfız Efendi" olarak kayıtlı olduğu da belirtilmektedir. Eserin 1354 repertuvar numarasıyla TRT arşivinde kayıtlı olduğu görülmektedir. Eserin güftekârı "Faik" olarak kayıtlıdır (Ergen, t.y.). 23. sırada yer alan şarkının Sultân III. Selîm döneminde yaşamış Sermüezzin Şâkir Ağa'nın bestelediği eserler arasında Aksak usûlüyle kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, ss. 327-328). Hoş Sadâ adlı kaynakta esere ilişkin kayıt yer almamaktadır (İnal, 1958, ss. 267-268).

24. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı nota üzerinde Şemsi Efendi olarak kayıtlıdır. Eserin usûlü künyede Düyek olarak yazılıdır. Notanın bir ölçüde tamamlanacak şekilde 4'lük mertebede 8/4'lük olarak yazılı olduğu görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlar, bestekâr isminden yola çıkılarak incelendiğinde esere ilişkin bir kayda rastlanmamıştır (Öztuna, 2006, ss. 340-342). Dijital program içerisinde yapılan taramada 24. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

25. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT?] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eser üzerinde bestekâr ve güfteye ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Eserin usûlü künyede Ağır Aydın olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Dijital program içerisinde ilgili makâm ve usûlle yapılan taramada, 25. sırada yer alan esere ilişkin karşılaştırma yapılarak çıkarımda bulunulabilecek kayda ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

26. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT?] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eser üzerinde bestekâr ve güfteye ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Eserin usûlü künyede Ağır Aydın olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Dijital program içerisinde ilgili makâm ve usûlle yapılan taramada, 26. sırada yer alan esere ilişkin karşılaştırma yapılarak çıkarımda bulunulabilecek kayda ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

27. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT+] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Ağır Semâî olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde usûlün 4'lük mertebeyle 2+2+2/4 şeklinde bölümlenerek yazılmıştır.

Günümüze ulaşan kayıtlarda şarkının Hammâmizâde İsmâîl Dede Efendi'ye ait olduğu ve eserin usûlünün Yürük Semâî olarak kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 398). Dijital program içerisinde yapılan taramada 27. sırada yer alan şarkının bestekârının Hammâmizâde İsmâîl Dede Efendi, usûlünün Semâî olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser 2036 repertuvar numarasıyla TRT arşivinde kayıtlıdır (Ergen, t.y.). Hoş Sadâ adlı kaynakta Dede Efendi'nin eserlerinin bir kısmının tablosunun verildiği belirtilmektedir. 27. sırada yer alan eserin kaydı ilgili kaynakta yer almamaktadır (İnal, 1958, ss. 160-170). Dede Efendi hakkında güncel olarak yapılan çalışmalarda eserin güftekârının bilinmediği ve Yürük Semâî usûlünde bestelendiği aktarılmaktadır (İrden, 2012, s. 47). Ayrıca eserin bazı kaynaklarda Zekâî Dede'nin eseri olarak kayıtlı olduğu bilgisi aktarılmakla birlikte, Dede Efendi'nin eserleri arasında gösterilmektedir (Salgar, 2010, s. 52).

28. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı Yani Ağa, usûlü Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlarda doğrudan Yani Ağa isimli sadece bir bestekâra ulaşılmıştır. Bahsi geçen bestekârın Kemençeci Yani Ağa olabileceği düşünülmekle birlikte, 28. sırada yer alan şarkının Kemençeci Yani Ağa'nın eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 491). Dijital program içerisinde yapılan taramada 28. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

29. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı nota üzerinde Şemsi Efendi olarak kayıtlıdır. Eserin usûlü künyede Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlar, bestekâr isminden yola çıkılarak incelendiğinde esere ilişkin bir kayda rastlanmamıştır (Öztuna, 2006, ss. 340-342). Dijital program içerisinde yapılan taramada 29. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

30. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı nota üzerinde "Sakali" olarak kayıtlıdır. Bestekârın adının sehven yanlış yazıldığı düşünülmektedir. Eserin usûlü künyede Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir. Eserin güftesinin Osmanlıca/eski harflerle "Yine gül gülsitân oldu", Latin harfleriyle "Yine gülsitân oldu" olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Latin harfleriyle yapılan tasnif kaydı içerisinde sehven yapılan hataların olduğu düşünülmektedir.

Dijital program içerisinde yapılan taramada eserin bestekârının Miskâlî İsmet Ağa olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser 11469 repertuvar numarasıyla TRT arşivinde kayıtlıdır (Ergen, t.y.). 30. sırada yer alan şarkının ansiklopedi içerisinde Miskâlî İsmet Ağa'nın eserleri arasında yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 417). Hoş Sadâ adlı kaynakta esere ilişkin kayıt yer almamaktadır (İnal, 1958, s. 209).

31. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Düyek olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde usûl 4'lük mertebede yazılıdır.

31. sırada yer alan eserin kaydına rastlanmamıştır (Öztuna, 2006, ss. 278-280). Dijital program içerisinde yapılan taramada eserin bestekârının III. Selîm, usûlünün Ağır Düyek olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Esere ait repertuvar numarası kaydı yer almamaktadır. Eserin güftesinin künyede "ey kâni ber nakt" olarak sehven yanlış yazıldığı, güftenin "Ey kân-ı pür nakd-i seha" olduğu anlaşılmaktadır (Ergen, t.y.). Sultân III. Selîm hakkında yapılan güncel çalışmalarda da eserin usûlünün Ağır Düyek olduğu aktarılmaktadır (Gözcü, 2021, s. 42).

32. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârının defterde Latin harfleriyle "Vartes Ağa", Osmanlıca "Varters Ağa'nın" olarak kayıtlıdır. Eserin usûlü künyede Aksak olarak yazılıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlarda "Vartes" isimli bir bestekâra rastlanmamış olmakla birlikte adı geçen bestekârın "Varters" olduğu tasnif esnasında sehven bu şekilde yazıldığı düşünülmektedir. Varters adlı bestekârın kaydına ulaşılmıştır. Günümüze ulaşan kayıtlar incelendiğinde, 32. sırada yer alan şarkının, Varters'in günümüze ulaşan eserleri içerisinde yer almadığı görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 477). Dijital program içerisinde yapılan taramada 32. sırada yer alan bestekârı Varters olarak kayıtlı esere ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

33. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin bestekârı Nikoğos, usûlü künyede Çifte Sofyân olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlarda eserin Nikogos Ağa'nın eserleri arasında yer aldığı ve Yürük Aksak usûlüyle kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, ss. 118-119). Dijital program ve güncel çalışmalar içerisinde yapılan taramada 33. sırada yer alan eserin bestekârının Nikoğos Ağa, usûlünün Aksak olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser TRT arşivinde 8235 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır (Ergen, t.y.; Taşan, 2024, s. 277).

34. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Kaynaklarda yapılan taramalar sonucunda 34. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.; İnal, 1958, ss. 160-170; Öztuna, 2006, s. 399). Dede Efendi hakkında güncel olarak yapılan çalışmalarda esere ilişkin kayda ulaşılamamıştır (İrden, 2012, ss. 47-58; Salgar, 2010, s. 56).

35. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir. Defterde eserin bestekârı Markar Ağa olarak kayıtlıdır.

Günümüze ulaşan kayıtlar bestekâr isminden yola çıkılarak incelendiğinde esere ilişkin bir kayda rastlanmamıştır (Öztuna, 2006, s. 28). Dijital program içerisinde yapılan taramada 35. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

36. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Nota üzerinde eserin bestekârı "Kör Hasadur", usûlü Aksak olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Dijital program içerisinde yapılan taramada 36. sırada yer alan eserin bestekârının Kör Hasadur, usûlünün Evfer olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser TRT arşivinde 2567 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır (Ergen, t.y.). Asadur Ağa ismiyle rastlanan bestekârın da bahsi geçen Kör Hasadur adlı şahsiyet olabileceği düşünülmektedir. Asadur Ağa'nın bestelediği eserler içerisinde 36. sırada yer alan şarkıya rastlanmamıştır (Öztuna, 2006, s. 116).

37. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT+] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Devrirevân olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebeyle yazılı olduğu görülmektedir.

Günümüze ulaşan kayıtlarda 37. sırada yer alan eserin Tanbûrî İsak'ın eserleri arasında Şarkı Devrirevânı usûlüyle kayıtlı olduğu görülmektedir (Öztuna, 2006, s. 392). Dijital program içerisinde yapılan taramada 37.

sırada yer alan eserin bestekârının Tanbûrî İsak, usûlünün Şarkı Devrirevanı olarak kayıtlı olduğu görülmektedir. Eser TRT arşivinde 7705 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır (Ergen, t.y.). Hoş Sadâ adlı kaynakta esere ilişkin kayıt yer almamaktadır (İnal, 1958, ss. 206-207).

38. sırada yer alan eserin notası üzerinde [TRT-] şeklinde bir ibârenin yazılı olduğu görülmektedir. Eserin usûlü künyede Çifte Sofyân olarak kayıtlıdır. Nota üzerinde eserin 4'lük mertebede iki alt ölçüde tamamlanacak şekilde (2+2+2+2) + (1) / 4'lük olarak bölümlenerek yazıldığı görülmektedir.

Dijital program içerisinde yapılan taramada 38. sırada yer alan eserin kaydına ulaşılamamıştır (Ergen, t.y.).

Sonuç

Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu içerisinde yer alan 274 numaralı defter, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'nda M. 01.01.1927 arşiv tarihiyle kayıtlıdır. Defter içerisinde yer alan bestekârların yaşadıkları dönemler de dikkate alındığında, defterin 19. yüzyılın son çeyreğinden sonra 1927'ye kadar kaleme alınmış olabileceği sonucuna varılmıştır. Defter içerisinde müellif kaydına rastlanmamıştır. Ancak defterin Muallim İsmâîl Hakkı Bey tarafından kaleme alınmış olması muhtemeldir.

Defter içerisinde yer alan eserlerin künyelerinde yazan usûlleri ile nota üzerinde yer alan tartım değerleri karşılaştırıldığında genel itibariyle eserlerin 4'lük mertebede yazılı oldukları saptanmıştır. Ayrıca notaların künyede yazılı olan usûlden bir mertebe daha ağır kaleme alındığı tespit edilmiştir. Bu durumun, notaya alan kişinin vahid-i kıyasi yani metronom hızını daha ağır düşünmesi ve değerlendirmesi sebebiyle oluştuğu sonucuna varılmıştır.

Defterde, künyelerde yazılı olan usûl bilgileriyle, eserler hakkında günümüze ulaşan usûl bilgileri arasında bazı şarkılarda farklılıklar tespit edilmiştir.

Defterde, Hamparsum notasının altında güftelerin hece dağılımına ve eser güftelerinin tamamına ilişkin verilerin yer almadığı saptanmıştır. Bu sebeple, eserlerin melodilerinin zaman içerisinde unutulmasını önlemek amacıyla defterin kaleme alınmış olması muhtemeldir. Defterin bir sâzende veya hânendeye eser melodilerini icrâ öncesinde veya esnasında hatırlatma amacıyla kaleme alınmış olması da ihtimal dahilindedir.

Defterde yer alan bestekârların bir kısmının isminin açık bir biçimde belirtilmediği tespit edilmiştir. Defterde yer alan eserlerin künyelerinde yer alan bilgilerin, belirlenen kaynaklarla karşılaştırılması sonucunda 22 eser hakkında günümüze ulaşan bilgi tespit edilememiştir. Bu eserlerden 25, 26 ve 38. sırada yer alan üç eser, künyelerinde yeterli veri bulunmaması sebebiyle tespiti yapılamamıştır.

Genel itibariyle yapılan çalışmayla, defterin tasnifi ve incelenmesi yoluyla içeriğinde yer alan eserlere ilişkin bilgiler ve ilgili makâmlarda günümüzde kaydı olmayan eserler ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca Muallim İsmâîl Hakkı Bey Koleksiyonu'nun içeriğinin ortaya çıkarılmasına ve tanıtılmasına katkı sağlanmıştır.

Öneriler

Defterle ilişkili yapılacak olan daha geniş kapsamlı çalışmalarla tespiti yapılamayan eserler hakkında yeni verilere ulaşılması mümkün görülmektedir. Künyelerinde eksik veriler bulunan eserlerin var olan künye bilgilerinden yola çıkılarak nota karşılaştırması yoluyla izine ulaşılması mümkündür. Defter üzerinde eser çevirisi, analizi ve edisyon kritik gibi yapılacak olan çalışmalarla eserlerin meşk aktarımındaki değişimi araştırılabilir. Eserlerin çevirisi yoluyla mevcut Türk müziği repertuvarına katkılar sağlanabilir. Bu doğrultuda yapılacak araştırmalarla defter ve içerisindeki eserlerle ilişkili daha kapsamlı bilgilere ulaşılması mümkün görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
İsmail Yörükçüoğlu
[1] Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye
0000-0002-7534-8963 ismailyorukcuoglu@gmail.com

Kaynakça | References

Ergen, A. (t. y.). *Notam Dijital Türk Müziği Repertuvarı Programı* (1.0), [1A Takımı Bilgisayar Yazılımı]. Ergen.

Gözcü, S. (2021). *III. Selim'in Ağır ve Yürük Semâilerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi* (Tez No: 678907) [Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ*. İş Bankası Yayınları.

İrden, S. (2012). *Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyînlerindeki Makam ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri* (Tez No: 312528) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayınları.

Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İTÜ Vakfı Yayınları.

Muallim İsmail Hakkı Bey (1927). Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu (274) numaralı defter TRT. MD. d. Dosya No. 378.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Orient Yayınları.

Rona, M. (1970). *20. Yüzyıl Türk Musıkisi*. Türkiye Yayınevi.

Salgar, M. F. (2010). *Dede Efendi*. Ötüken Neşriyat.

Taşan, T. (2024). *Fetih'ten Günümüze İstanbul Doğumlu Bestekârlar*. Mavi Nefes Yayınevi.

Tektaş, E. (2020). *Tanbûrî Numan Ağa'nın Şarkı Formundaki Eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemindeki Makamsal Yapıya Göre Karşılaştırmalı Analizi* (Tez No: 634652) [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Uslu, R. (2008). İlk Folklor Derlemecilerinden İsmail Hakkı Bey Arşivinin Önemi. *Folklor Edebiyat Dergisi*, *14*(54), 152-172.

Yavuz, S. D. (2024). Edvarların İzinden: İsmail Hakkı Bey Arşivinde Bulunan Hamparsum Defteri Üzerine Bir İnceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 10*(19), 59-93.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayınları.

Yörükçüoğlu, İ. (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal of Arts*, *5*(3), 151-175.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 74–93

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634409

Başvuru | Submitted 06.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 25.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 28.03.2025
Kabul | Accepted 07.04.2025
Online Yayın | Published Online 09.04.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Memetik Kuramın Ötesinde: Müzikte Bilgi Temelli Evrimsel Başarı Modeli

Beyond Memetic Theory: An Knowledge-Based Model of Evolutionary Success in Music

Güncel Gürsel Artıktay [1]

[1] Harran Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye

Öz

Bu makale, kültürel evrim teorisinde "mem" kavramının (Dawkins, 1976/2007) yerine daha kapsamlı bir analitik çerçeve olarak "bilgi" kavramını kullanmayı önererek, kültürel süreçlerin karmaşık ve çok katmanlı doğasını daha derinlemesine açıklamayı amaçlamaktadır. "Memetik kuram," temelde genetiğe benzer biçimde kültürün de varyasyon, seçilim ve kalıtım mekanizmalarına dayandığı tezini öne sürse de (Dennett, 1995; Blackmore, 2011), söz konusu kuramın eleştirmenleri (Kauffman, 2019; Gould, 2020) kültürün çok katmanlı yapısının tekil "kopyalanabilir birimler" üzerinden açıklanmasının yetersizliğine işaret etmektedir. Makalede, memlerin kopyalama odaklı yaklaşımının, insan yaratıcılığı, toplumsal kurumlar ve teknolojik faktörlerin şekillendirdiği kültürel süreçleri açıklamakta sınırlı kaldığı vurgulanmıştır.

Buna karşılık "bilgi" kavramı, yalnızca bilişsel veya metinsel içeriği değil, aynı zamanda toplumsal, kurumsal ve teknolojik etkileşimleri de içine alan çok katmanlı bir çerçeve sunar. Makalede, kültürel evrimin yalnızca kopyalanma değil, aynı zamanda yorumlama, yeniden üretme ve dönüştürme süreçlerini de kapsayan dinamik bir ağ olduğu öne sürülmektedir. Bu yaklaşım, kültürün sembolik, duygusal, bedensel ve kurumsal boyutlarını bir arada değerlendirerek daha geniş bir açıklama modeli geliştirme potansiyeli taşır.

Makale, "evrimsel başarı" kavramını kültürel alana uyarlamak üzere bir model önerisinde bulunmuş ve bu modelde eserlerin sürekliliği, yaygınlığı, yeniden üretilebilirliği ile eleştirel ve kurumsal ilgi gibi göstergeler dikkate alınmıştır. Bu bağlamda Queen'in 1975 tarihli ünlü eseri "Bohemian Rhapsody" incelenmiştir. Şarkının yenilikçi yapısı, farklı tür ve biçemleri (örneğin balad, opera, rock) bir araya getirmesi ve çeşitli dönemlerde tekrarlanan canlanması onun bir "kültürel bilgi birikimi" olarak sürekli yeniden üretilmesini mümkün kılmıştır. Ayrıca, medyanın, müzik endüstrisinin ve akademik çalışmalardaki ilginin, eserin "evrimsel başarısına" katkıda bulunduğu gözlenmektedir.

Sonuç olarak, çalışma, memetik kuramın kültürün çok boyutlu doğasını açıklamada sınırlı kaldığına işaret ederken, "bilgi" kavramının esnek ve kapsayıcı yapısıyla kültürel evrim süreçlerini daha gerçekçi biçimde analiz edebileceğini savunmaktadır. "Bohemian Rhapsody" örneği, yeniden üretim ve kalıcılığın salt kopyalama değil, yaratıcı uyarlamalar, kurumsal destek ve çok katmanlı etkileşimlerle sağlandığını göstermektedir. Böylece kültürel evrim, bireysel ve toplumsal yaratıcılık, teknolojik yayılım ve eleştirel ilgi gibi farklı düzlemlerin ortak ürünüdür ve bu süreçler, "bilgi" kavramı üzerinden daha bütüncül bir çerçevede irdelenebilmektedir.

Abstract

This article proposes employing the concept of "knowledge" as a more comprehensive analytical framework, replacing the concept of "memes" (Dawkins, 1976/2007) in cultural evolution theory, aiming to provide a deeper understanding of the complex and multilayered nature of cultural processes. Although "memetic theory" fundamentally suggests that culture, akin to genetics, is based on mechanisms of variation, selection, and inheritance (Dennett, 1995; Blackmore, 2011), critics of the theory (Kauffman, 2019; Gould, 2020) point out that it is inadequate

Atıf | Citation: Artıktay, G. G. (2025). Memetik kuramın ötesinde: Müzikte bilgi temelli evrimsel başarı modeli. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 74-93. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634409

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Artıktay, G. G.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Güncel Gürsel Artıktay artiktay@itu.edu.tr

to explain culture's multilayered structure merely through singular "copyable units." The article emphasizes that the meme-centric, copying-focused approach has limitations in explaining cultural processes shaped by human creativity, social institutions, and technological factors.

In contrast, the concept of "knowledge" offers a multilayered framework that includes not only cognitive or textual content but also social, institutional, and technological interactions. The article argues that cultural evolution is not solely a matter of copying but also involves processes of interpretation, reproduction, and transformation within a dynamic network. This approach integrates the symbolic, emotional, embodied, and institutional dimensions of culture, holding the potential to develop a broader explanatory model.

The article proposes a model adapting the concept of "evolutionary success" to the cultural sphere, considering indicators such as the continuity, prevalence, reproducibility of works, and critical and institutional interest. Within this context, Queen's iconic 1975 song "Bohemian Rhapsody" is examined. The innovative structure of the song, its synthesis of various genres and styles (e.g., ballad, opera, rock), and its repeated revival over different periods have allowed it to continually be reproduced as a "cultural accumulation of knowledge." Furthermore, the media, music industry, and academic interest are observed to contribute significantly to the work's "evolutionary success."

In conclusion, while the study highlights the limitations of memetic theory in explaining the multidimensional nature of culture, it advocates that the concept of "knowledge," with its flexible and inclusive structure, can provide a more realistic analysis of cultural evolutionary processes. The case of "Bohemian Rhapsody" demonstrates that reproduction and permanence result not simply from copying but from creative adaptations, institutional support, and multilayered interactions. Thus, cultural evolution emerges as a collaborative product of individual and social creativity, technological diffusion, and critical attention, and these processes can be examined within a holistic framework through the concept of "knowledge."

Anahtar Kelimeler Kültürel Evrim · Memetik · Popüler Müzik · Bohemian Rhapsody

Keywords Cultural Evolution · Memetic · Popular Music · Bohemian Rhapsody

Extended Summary

Recent scholarly debates have questioned whether Darwinian mechanisms of variation, selection, and inheritance—originally formulated to describe biological evolution (Darwin, 1859)—can also account for the evolution of non-biological phenomena. Early frameworks such as Memetics (Dawkins, 1976/2007; Dennett, 1995; Blackmore, 2011) posited that cultural transmission proceeds via discrete replicators (“memes”) that behave analogously to genes. However, critical voices have highlighted conceptual and methodological limitations in memetic approaches, particularly regarding the complexity of cultural processes, the blurred boundaries of cultural units, and the active role of human agents in transforming the cultural elements they inherit (Gould, 2020; Hull, 2012; Kauffman, 2019). This paper proposes that “knowledge,” rather than “meme,” provides a more comprehensive analytical lens to investigate cultural evolution. By examining the case of Queen’s “Bohemian Rhapsody” (1975), the study illustrates how a knowledge-based perspective can capture the multi-layered, dynamic, and continuously reconstructed nature of cultural products.

Background and Rationale

Memetic theory is grounded in Dawkins’ (1976/2007) proposition that there exist replicating cultural units—memes—capable of being selected, mutated, and passed on similarly to genes. These cultural replicators would ostensibly compete for mental space, driving cultural evolution through differential survival rates (Dennett, 1995). Although appealing in its simplicity, memetics faces significant critiques: it risks reducing culture to mere “viral” information (Blackmore, 1999), underplays the creative agency of individuals (Hull, 2012), and struggles to delineate or measure “memes” with scientific rigor (Bloch, 2000; Kuper, 2000). As cultural artifacts often emerge from complex interplay among cognition, social structures, economic forces, and institutional frameworks, the gene-like replicator model may be too restrictive to capture cultural richness.

In contrast, the concept of “knowledge” embraces multiple layers—cognitive, emotional, social, historical, and technological—through which cultural elements are formed, circulated, and reinterpreted (Nonaka & Takeuchi, 1995; Polanyi, 1966). Rather than viewing cultural evolution as a series of discrete units copying themselves with varying fidelity, a

knowledge-based approach recognizes that transmission involves ongoing interpretation, creative adaptation, and dynamic transformation (Lave & Wenger, 1991). From this standpoint, cultural evolution does not simply revolve around "what is copied most" but rather how cultural products are continually shaped by—and shape—the contexts in which they are performed and received.

Knowledge as a Framework for Cultural Evolution

Knowledge, in this paper, is defined broadly to include representational structures (such as musical notation), embodied practices (performance, emotional engagement), institutional processes (music schools, media), technological networks (recording, streaming), and continuous feedback loops among creators, performers, and audiences (Tomasello, 1999; Hutchins, 1995). This multi-layered perspective aligns with Darwinian principles—variation, selection, inheritance—yet acknowledges a more fluid, socially embedded mode of transmission. Rather than locating cultural "fitness" in a narrow measure of replication success, "evolutionary success" can be understood as an artifact's ability to endure, adapt, and resonate across changing historical, technological, and social contexts.

Evolving the Concept of "Evolutionary Success"

Drawing on cultural evolution theory (Boyd & Richerson, 1985; Mesoudi, 2011), the paper introduces "evolutionary success" as a heuristic to evaluate how cultural works survive and transform over extended periods. Specifically, "evolutionary success" entails:

- **Temporal Continuity**: The artifact's capacity to remain relevant or recognized across multiple generations or historical epochs.
- **Spatial Diffusion**: Its dissemination across diverse geographical or cultural settings.
- **Adaptive Reproduction**: The artifact's capacity to be rearranged, remixed, or reinterpreted in novel contexts without losing its core identity.
- **Institutional and Media Support**: The extent to which formal and informal institutions (music industry, academia, digital platforms) promote, archive, or critique the work.
- **Enduring Critical and Public Engagement**: Persistent scholarly interest, continuous media exposure, and ongoing reception by listeners, performers, and other stakeholders.
- This multi-factor model goes beyond purely quantitative measures—such as sales or streaming counts—to incorporate the qualitative dimensions that foster long-term cultural viability.

Case Study: "Bohemian Rhapsody"

Queen's "Bohemian Rhapsody," released in 1975, exemplifies these knowledge-based evolutionary processes. Composed by Freddie Mercury, the six-minute track combines ballad, opera, and hard rock sections, defying mainstream single-length conventions of its era (Whiteley, 2006). Its initial commercial triumph—remaining at the top of UK charts for nine weeks—demonstrated its broad appeal (Wade, 2021). However, the piece's lasting influence extends far beyond that immediate success.

Structurally, "Bohemian Rhapsody" operates as a multi-layered musical narrative, replete with shifting tonalities, styles, and performance techniques (Boss, 2016). The distinctive arrangement reveals a wealth of "knowledge" embedded within: harmonic complexity, referential allusions to opera, dramatic vocal layering, and rock instrumentation. By merging seemingly disparate musical genres, the song appeals to different audience segments, highlighting the flexible, context-bridging potential of music as knowledge.

Over subsequent decades, "Bohemian Rhapsody" has been repeatedly re-contextualized. The track soared back to prominence upon Freddie Mercury's death in 1991, featured as a pivotal comedic moment in the film Wayne's World (1992), and thrived anew through a host of media references—from Muppet parodies to major motion pictures (Hughes, 2019; Jenkins et al., 2013). Each reappearance feeds into the cultural imagination, demonstrating how knowledge (the layered musical, symbolic, and emotional content of the song) remains open to reinterpretation, thereby fortifying its evolutionary success (Hutchinson, 2012).

Critically, institutions and scholarly discourses have recognized the track's significance. It has been the subject of musicological analyses (Braae, 2015), cultural commentaries (McLeod, 2001), and socio-historical research examining how Mercury's personal background and charismatic persona shaped this iconic piece (Fouché et al., 2018). Such

interdisciplinary attention reinforces the song's status as a "classic," a privileged position in cultural memory that further perpetuates its ongoing transformations.

Conclusions and Future Directions

By replacing the narrow meme concept with a broader understanding of knowledge, this article underscores the multifaceted, dynamic nature of cultural evolution. "Bohemian Rhapsody" illustrates how creative reinvention, institutional endorsement, technological mediation, and scholarly recognition collectively sustain a cultural artifact's long-term resonance. Such an approach offers insights not only for musicology but also for broader studies of cultural longevity, including literature, film, and ritual practices.

Future research could apply the knowledge-based model to cross-cultural comparisons, diverse artistic forms, and rapidly evolving digital platforms where participatory culture intensifies the cycle of creation and reinterpretation. Moreover, further examination of how knowledge interacts with power structures—such as industry gatekeepers or political regimes—would illuminate additional pathways through which cultural products either achieve or fail to achieve evolutionary success. In doing so, scholarly inquiry can more holistically capture the inventive, collaborative, and dialogic dimensions of cultural life.

Ultimately, this paper posits that a knowledge framework bridges the gap between Darwinian insights on selection and the deeply social, creative, and interpretive realities of culture. Through continuous reinterpretations and contextual shifts, cultural products like "Bohemian Rhapsody" do not merely replicate; they evolve, adapt, and endure—revealing culture itself as a dynamic and resilient knowledge network.

Memetik Kuramın Ötesinde: Müzikte Bilgi Temelli Evrimsel Başarı Modeli

Charles Darwin'in varyasyon, seçilim ve kalıtım gibi temel mekanizmalara dayalı evrim kuramının (Darwin, 1859) yalnızca biyolojik süreçleri değil, aynı zamanda evrenin diğer alanlarında da gerçekleşen evrimi açıklayabileceğini öne süren görüşler, 20. yüzyılın sonlarından itibaren farklı disiplinlerde tartışılmaya başlanmıştır (Blackmore, 2011; Dennett, 1995). Bu yaklaşımlar, canlı organizmaların genlerine benzer şekilde, kültürel unsurların da bir tür seçilim ve kalıtım sürecinden geçerek evrildiğini ileri sürmektedirler (Dawkins, 1976/2007). Örneğin, "Evrensel Darwinizm" (Blackmore, 1999) veya "Darwinci dinamik" (Bernstein, Byerly, Hopf, Michod, & Vemulapalli, 1983) gibi kavramlar, biyolojik olmayan süreçlerde de varyasyon-seçilim-kalıtım üçlüsünün uygulanabileceğini öne sürer. Bu bakış açısı ekonomiden psikolojiye, antropolojiden sinirbilime ve hatta dilbilime kadar uzanan geniş bir bilim sahasına yayılmıştır.

Richard Dawkins (1976/2007) *Gen Bencildir* (The Selfish Gene) kitabında, kültürel evrim teorisine yeni bir "kavram" kazandırmıştır: *Mem*. Dawkins, genetik olmayan bilgi aktarımını açıklamak amacıyla ortaya koyduğu bu kavramı, kültürün DNA'sı gibi işleyen bir bilgi birimi olarak tanımlamış ve dil, inanç, gelenek, müzik, moda, fikir veya davranış gibi kültürel ögelerin, memler aracılığıyla bir zihinden diğerine kopyalanarak yayıldığını ileri sürmüştür (Dawkins, 1976/2007).

Dawkins'e (1976/2007) göre kültürel aktarım, biyolojik evrimdeki mekanizmalarla paralellik göstermektedir. Varyasyon, seçilim ve kalıtım gibi süreçler, genetik düzlemde olduğu gibi kültürel düzlemde de etkili olmaktadır (Dawkins, 1976/2007). Bu bağlamda, genlerin biyolojik ortamda üstlendiği rol, kültürel ortamda memler tarafından yerine getirilmektedir. Nasıl ki genler biyolojik dünyada evrimin taşıyıcısıysa, kültürel dünyada da bu rolü memler üstlenmektedir.

Mem kavramının kuramsal çerçevesini oluşturan yapı, *memetik kuram* olarak adlandırılmaktadır. Bu kuramın temel varsayımı, memlerin genlere benzer şekilde kültürel bağlamlarda çoğaldığı, mutasyona uğradığı ve seçilim baskılarına maruz kalarak fikirlerin, davranışların ve sosyal pratiklerin evrimini sağladığıdır (Brey, 2008; Deakin, 2002; Gruyer, 2007).

Bunun yanı sıra, memetik kuram kültürel evrimin yalnızca pasif bir süreç olmadığını, aynı zamanda bireylerin memlerin çoğaltılması ve değiştirilmesinde aktif rol oynadığı bir süreç olduğunu öne sürer. Bireyler ile memler arasındaki bu dinamik etkileşim, kültürel pratiklerin çevresel baskılar ve sosyal bağlamlara yanıt olarak uyum sağlayıp değişebildiği bir ortak evrim süreciyle sonuçlanır (Lázár, 2024; Abraham ve diğ., 2008).

Özetle, mem bir fikrin kendisidir. Onun yayılma, dönüşme ve hayatta kalma süreçlerini inceleyen disiplin ise memetik kuramdır. Bu ayrım, kültürel evrimde bireysel bilgi parçacıklarının taşıdığı gücü ve bu gücün nasıl sistematik hale geldiğini anlamak açısından önemlidir.

Ancak memetik kuramın, kültürün çok katmanlı yapısını açıklamada sınırlı kaldığı yönünde önemli eleştiriler de bulunmaktadır (Gould, 2020; Kauffman, 2019). Özellikle mem kavramının tanımı, nasıl tespit edileceği, hangi ölçütlere göre seçileceği ve kültürel evrimin karmaşık dinamikleri içindeki konumuna ilişkin belirsizlikler dikkat çekmektedir. Örneğin, genetik aktarımda genler fiziksel olarak nesiller arasında iletilmekte ve doğal seçilim ya da rekombinasyon gibi biyolojik süreçlerle evrimleşmektedir. Oysa kültürel aktarımda "nesil" kavramının bile muğlaklaştığı, bilinç, iletişim ve sosyal etkileşim gibi unsurların devreye girdiği bir yapı söz konusudur (Hull, 2012). Bu durum, memetik süreçlerin daha karmaşık bir çerçevede ele alınmasını gerektirmektedir.

Bu makalede, memetik kuramın sınırlılıklarını aşmada "bilgi" kavramının daha kapsayıcı bir çerçeve sunabileceği iddia edilmektedir. "Bilgi", insan zihninin bilişsel süreçlerinden toplumsal etkileşimlere, sembolik yapılandırmalardan teknolojik araçlarla yapılan yayılıma kadar geniş bir yelpazeyi içeren bir kavramdır (Nonaka & Takeuchi, 1995; Polanyi, 1966). Dolayısıyla, bu makalenin amacı, memetik kuramın yerine "bilgi" kavramını koyarak kültürel evrim sürecini nasıl daha geniş bir bakış açısıyla anlayabileceğimizi tartışmaktır. Örnek olay olarak, Queen'in ünlü eseri "Bohemian Rhapsody" (1975) ele alınacak; bu eser özelinde "evrimsel başarı" kavramı irdelenecek ve "bilgi"nin çok katmanlı yapısının, kültürel ürünlerin (örneğin müzik eserlerinin) kuşaklar boyu aktarılması ve yeniden üretilmesini nasıl açıklayabileceği gösterilecektir.

Makale, dört temel bölüme ayrılmaktadır. İlk bölümde, "bilgi" kavramının kuramsal ve epistemolojik çerçevesi tartışılacak, bu kavramın neden kültürel süreçleri açıklamada elverişli bir analitik çerçeve sunduğu açıklığa kavuşturulacaktır. İkinci bölümde, memetik kuramın temel varsayımları ve sınırlılıkları ele alınacak; özellikle kültürel süreçlerdeki karmaşık dinamiklerin mem düzeyinde açıklanmasındaki sorunlar tartışılacaktır. Üçüncü bölüm, "evrimsel başarı" kavramını ortaya koyarak, kültürel ürünlerin (özellikle müzik eserlerinin) hangi koşullarda uzun süreli bir varlık gösterebildiğini inceleyecek ve bu konuda bir model önerisi sunacaktır. Dördüncü bölümde, "Bohemian Rhapsody" örneği üzerinden bu model uygulanacak; eserin müzikal analizinden tarihsel/ kültürel konumuna dek çeşitli boyutları incelenerek, evrimsel başarısını mümkün kılan faktörler tartışılacaktır. Sonuç bölümünde ise makalenin temel bulguları özetlenecek, gelecekte yapılabilecek araştırmalar için öneriler sunularak çalışmanın hangi soruları açık bıraktığı ve nasıl geliştirilebileceği ele alınacaktır.

Bu bağlamda, makalenin temel iddiası şudur: Kültürel evrim süreçlerini anlamak için mem kavramı yerine "bilgi" kavramını kullanmak, kültürün çok katmanlı ve dinamik doğasına daha iyi uyum sağlamaktadır. Zira "bilgi," gerek insan zihnindeki bilişsel süreçleri gerekse toplumsal ve teknolojik etkileşimleri kapsayacak kadar geniş bir çerçeve sunar. "Mem," kültürel aktarımın belirli birimlerine indirgeme eğilimi taşısa da, "bilgi," bu aktarımın dönüştürülerek yeniden üretildiği süreçleri açıklamada daha elverişli görünmektedir.

"Bilgi" Kavramının Kuramsal Çerçvesi

Bilgi ve Epistemolojik Yaklaşım

Günümüzde, özellikle bilişsel bilimler (cognitive science) ve bilgi bilimi (information science) alanlarındaki araştırmalar, bilginin yalnızca doğru ya da yanlış bir içerik değil, zihinsel temsiller, sembolik sistemler

ve iletişim süreçleriyle iç içe geçen çok katmanlı bir yapı olduğunu vurgular (Hutchins, 1995; Newell & Simon, 1972). Dolayısıyla, bilgi kavramını dar bir epistemik tanımın ötesinde, kültürel ve bilişsel süreçlerin kesişim noktasında ele almak gerekmektedir (Nonaka & Takeuchi, 1995; Polanyi, 1966).

Kavramsal düzlemde de, özellikle veri, enformasyon ve bilgi konusunda, iç içe geçmeler mevcuttur. Akademik literatürde, bu üç kavram genellikle "Veri Bilimi" bağlamında sınıflandırılır. Bu ayrım, çoğunlukla insan bilişini bedenden bağımsız düşünerek, bilgiyi yalnızca bilinçli bir yorumlama süreci olarak tanımlar. Oysa bu yaklaşım, özellikle müziksel ve kültürel süreçlerin çok katmanlı dinamiğini açıklamakta yetersiz kalabilir.

Veri, işlenmemiş sayılar veya kelimeler gibi düzenlenmemiş ham bilgidir. Örneğin, belirli bir bölgedeki sıcaklık değerlerinin 25, 27, 29 olarak listelenmesi veri düzeyinde kalır (Floridi, 2009). Enformasyon, bu verilerin bir bağlamda anlam kazanmış hâlidir. Sıcaklık ölçümlerini belirli bir yer ve zamana bağladığımızda, hava sıcaklığı enformasyonuna kavuşuruz. Bilgi ise enformasyona deneyim, anlayış ve kullanım pratiğinin eklenmesiyle oluşan daha derin bir düzeyi ifade eder. Hava sıcaklığındaki artışın bitkilerin su ihtiyacını artıracağına dair çıkarım, bu bağlamda bir "bilgi" örneğidir.

Bu klasik sınıflandırmalar belirli açılardan faydalı olsa da bilginin yalnızca insan bilinciyle sınırlanmış bir yorumlama etkinliği olmadığı açıktır. Geleneksel "veri–enformasyon–bilgi" ayrımlarını aşan bir yaklaşımla bilgi şu niteliklerle tanımlanabilir:

1. Bilgi, temsil edilmesi mümkün, belirli kurallara göre organize edilen, aktarılabilen ve kendi bağlamı içinde tanınarak yorumlanabilen unsurların bütünüdür.
2. Bilgi yalnızca zihinsel süreçlere ve bilinçli yorumlamalara indirgenemez; aksine toplumsal, teknolojik ve sembolik etkileşim ağları içinde karşılıklı dönüşümler geçiren, dinamik bir yapıdır.
3. Bilgi, ampirik olarak "değerlendirilebilir-işlenebilir" niteliktedir ve geri bildirim döngüleri aracılığıyla sürekli evrilmektedir.

Bu bağlamda makalenin yaklaşımı, epistemolojik realizm veya rölativizm uçlarına savrulmaktan ziyade, yapısal bir bütünleşme (constructive integration) perspektifini benimser. Yani bilginin, bir yandan dış dünyadaki olgu ve veri setlerinden kaynaklanan nesnel yönlerini; diğer yandan ise bireysel ve toplumsal düzeydeki yorumlama, anlamlandırma ve kurumsallaşma süreçlerini içerdiğini ileri sürer (Latour & Woolgar, 1986). Bu nedenle, bilgi sadece zihinde saklanan veya birebir kopyalanan bir varlık olarak değil, sürekli değişen, paylaşılan, dönüştürülen ve yeniden inşa edilen bir bütün olarak anlaşılmalıdır[1] (Lave & Wenger, 1991).

Müzik Bilgisi ve Kültürel Aktarım

Müzik bilgisi de temsil edilebilir, organize edilebilir ve bağlam içinde yorumlanabilir unsurların bütününden oluşan dinamik bir yapıya sahiptir. Ancak müziği "bilgi" olarak ele aldığımızda, sadece notalara veya teorik kurallara indirgenmiş, zihinsel bir sürecin ötesinde işleyen daha kapsamlı bir etkileşim ağını dikkate almak gerekir. Bu etkileşim ağı; bireylerin kültürel, toplumsal ve teknolojik çerçevede müziği nasıl algıladıkları, ona nasıl cevap verdikleri ve bu deneyimi nasıl paylaştıklarıyla şekillenir. Bu nedenle "müzik bilgisi", zihinsel süreçlerden çok daha fazlasını kapsar: Hem duyumsal ve bedensel katılımı, hem de toplumsal, sembolik ve teknolojik etkileşimleri içeren çok katmanlı bir olgudur.

[1] Metinde kullanılan "bilgi" kavramı, yalnızca ham verilerin ya da anlamlandırılmış içeriklerin toplamı olan "information" kavramına karşılık gelmez; aksine, deneyimlenmiş, dönüştürülmüş, yorumlanmış ve paylaşılmış unsurlardan oluşan bütünsel bir yapıyı ifade eder. Bu nedenle, "bilgi" kavramının İngilizcedeki doğru karşılığı, "knowledge" kelimesidir. Bu bağlamda "knowledge," kültürel evrimin açıklanmasında vurgulanan aktif, etkileşimli ve çok katmanlı boyutları yansıtmak açısından daha elverişli ve kapsayıcı bir terim olarak öne çıkmaktadır.

Öncelikle müzikal düşünce ve ifadelerin belirli kurallara göre notaya dökülmesi, kaydedilmesi veya icra edilmesi, müziğin temsil boyutunu gösterir. Bu temsiliyet, onun aktarılabilirliğini de mümkün kılar. Örneğin, bir bestecinin yazdığı partisyon, başka bir coğrafyadaki orkestranın icrası için temel kaynak görevi görebilir. Burada bilgi, sadece notalardaki sembollerle sınırlı kalmaz; aynı besteyi farklı orkestraların icra ediş biçimi, kaydın yapıldığı stüdyonun akustik koşulları, dinleyicilerin beklentileri ve hatta icracının yorumu da "müzik bilgisi"nin parçası hâline gelir.

Müzik bilgisinin yalnızca zihinsel veya salt teorik düzenlemelerden ibaret olmadığına vurgu yapmak, onun bedenle, duygularla ve toplumsal pratiklerle yakın ilişkisini ortaya koyar. Müzikal performans esnasında icracının bedensel hareketleri, seyircinin tepkileri, mekânın akustiği ve sahnedeki atmosfer, bilgi sürecinin farklı boyutlarını temsil eder. Dolayısıyla müzik bilgisini bu çok katmanlı ilişkiler ağı içinde değerlendirmek gerekir.

Öte yandan, müzik bilgisi geri bildirim döngüleri aracılığıyla da sürekli evrilir. Bir besteci, eserini icra eden müzisyenlerden veya dinleyicilerden aldığı tepkileri değerlendirebilir; yorumcular, eserleri her sahnelemede farklı açılardan ele alabilir. Böylece her yeni etkileşim, müziğin belleğine yeni bir katman ekler. Bir halk ezgisinin, kuşaktan kuşağa aktarım sürecinde değişmesi veya popüler müzik örneklerinin çeşitli remix biçimlerinde yeniden üretilmesi de bu dönüşümün somut örnekleridir. Bu döngüsel süreç, müzik bilgisinin durağan değil, aksine farklı kaynaklardan beslenerek sürekli genişleyen ve yenilenen bir yapıda olduğunu kanıtlar.

Dolayısıyla bir müzik bilgisi; notaya dökülmüş motiflerden, kullanılan enstrümanların teknik özelliklerine, eserin icra pratiklerinden dönemin kültürel ve tarihsel atmosferine kadar uzanan geniş bir yelpazede tanımlanabilir. Kültürel ve tarihsel süreçlerin yanı sıra teknolojik ve sanatsal yeniliklerle de sürekli güncellenir, farklı yorumlarla zenginleşir ve her yeni icrayla kendini yeniden kurar.

Bilgi, kültürel aktarım süreçlerinde dil, sembolik kodlar, sosyal öğrenme, teknolojik araçlar ve bireysel biliş gibi çok çeşitli unsurlardan geçerek yayılır (Tomasello, 1999). Bu yayılım sürecinde bilginin biçimi (örneğin sözlü, yazılı, görsel, işitsel), kaynağı (örneğin gelenek, eğitim, medya) ve kullanım amacı (örneğin pratik uygulamalar, sanat, bilim) birbirine karışarak karmaşık etkileşim ağları doğurur (Hutchins, 1995). Bu etkileşimde, bilginin fiziksel veya sembolik bir forma bürünmesi (yani temsil edilmesi), onun deneyimlenebilir, ölçülebilir ve analiz edilebilir hâle (değerlendirilebilir-işlenebilir hale) gelmesini sağlar. Geri bildirim döngüleri ise bu bilginin her yeni kullanım ya da icrada yeniden düzenlenmesine, yorumlanmasına ve dönüştürülmesine aracılık eder.

Müzik de dahil olmak üzere her türlü kültürel ürün, çok katmanlı bir bilgi bütününü içerir: fiziksel (enstrüman yapısı, akustik), sembolik (nota yazımı, armoni kuralları), sosyal (icra gelenekleri, eğlence ritüelleri), duygusal (dinleyici tepkileri) ve bilişsel (bestecinin ve icracının zihinsel modelleri) boyutlardan beslenen bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu unsurlar, yüz yüze etkileşimlerle, geleneksel yöntemlerle (kulaktan kulağa, usta-çırak ilişkileri veya toplu icralar gibi) veya teknoloji yoluyla (kayıtlar, medya vs.) yayılır. Sözlü anlatım, performans, ritüeller ve yazılı kaynaklar bu aktarımın biçimlerini oluşturur; her bir biçim, kendi içinde pek çok dönüşümü de barındırır. Müzik bilgisi de bu farklı kanallar üzerinden kültürel bellek ve sosyal deneyimle birleşerek kendini sürekli günceller, yeniden yorumlar ve bir sonraki kuşağa aktarır.

Bilginin Evrimsel Boyutu

Darwinci bir perspektiften bakıldığında, kültürel ya da toplumsal düzeyde bir evrimsel süreçten söz edilebilmesi için varyasyon, seçilim ve kalıtım mekanizmalarının işliyor olması gerekir (Dawkins, 1976/2007; Dennett, 1995). Kültür bağlamında bu mekanizmalar, biyolojideki genetik kalıtımdan farklı olarak çok daha karmaşık geri bildirim süreçlerine ve aktarma kanallarına sahiptir (Boyd & Richerson, 1985; Mesoudi, 2011).

- **Varyasyon:** Kültürel ürünler, bireysel yaratıcılık, rastlantısal değişiklikler veya mevcut bilginin yeniden düzenlenmesi yoluyla çeşitlenir.
- **Seçilim:** Bazı fikirler veya ürünler, toplumsal, ekonomik ve teknolojik ortamda daha fazla ilgi, onay ya da destek bulurken, diğerleri unutulabilir veya dışlanabilir.
- **Kalıtım (Aktarım):** Seçilen kültürel ürünler, farklı kuşaklara veya coğrafyalara aktarılır; bu aktarım esnasında, orijinal biçimin korunması ve uyarlanması arasında sürekli bir etkileşim olur.

"Bilgi" kavramı, bu üç mekanizmayı açıklamada esnek ve çok katmanlı bir çerçeve sunar. Çünkü bilgi, tek başına kopyalanmaktan ibaret değildir; aktarım sırasında sürekli olarak yorumlanır, dönüştürülür ve zenginleştirilir (Lave & Wenger, 1991). Bu süreçte gerek bireysel bilişsel süreçler gerekse toplumsal kurumlar ve teknolojik altyapılar devreye girer. Sonuç olarak, kültürel evrimi "bilginin yeniden üretim kapasitesi" olarak görmek, "kopyalama doğruluğuna" odaklanan daha dar yaklaşımlardan daha kapsayıcı bir bakış sunar.

Memetik Kuram: Varsayımlar ve Sınırlılıklar

Memetik Kuramın Temel Özellikleri ve Kurama Yönelik Eleştiriler

Memetik kuram, Dawkins (1976/2007) tarafından öne sürülen "mem" kavramı üzerine kuruludur. Dawkins (1976), memleri kültürel aktarımın temel birimleri olarak görmüş ve onların genler gibi eşleyici (replicator) işlevi gördüğünü öne sürmüştür.

Memler, şarkılar, sloganlar, inançlar gibi kültürel birimlerdir ve hayatta kalma başarıları, onların taklit edilebilirlik, hatırda kalıcılık ve iletilebilirlik özelliklerine bağlıdır (Blackmore, 1999/2011). Dawkins bu memlerin, tıpkı genler gibi, varyasyon, seçilim ve kalıtım süreçlerine uğrayarak evrimleşebileceğini belirtmiştir (Dawkins, 1976/2007, s. 203-206). Bu görüş, kültürün de *Darwinci bir evrim* süreciyle şekillenebileceği fikrini doğurmuştur.

Memetik kuramın kuramsal temelleri, biyolojik evrim kuramından esinlenen birkaç kilit kavrama dayanır. İlk olarak, eşleyici (replicator) kavramı kültüre uygulanır: Genler biyolojik eşleyiciler iken, memler kültürel eşleyicilerdir. Her ikisi de kendini kopyalama ve yayılma kapasitesine sahiptir. İkinci olarak, varyasyon ve mutasyon: Memler, aktarım sırasında değişikliğe uğrayabilir; örneğin bir fikir başka birine aktarılırken ufak değişimler geçirebilir. Üçüncü olarak, seçilim ve rekabet: Çok sayıda fikir (mem) arasından bazıları ortama daha iyi uyum sağlayarak geniş kitlelere yayılırken, diğerleri unutulup gider. Bu, kültürel alanda bir doğal seçilim analojisi yaratır. Richard Dawkins, mem kavramını ortaya atmakla birlikte, memetiğin detaylı teorik geliştirmesini sonraki araştırmacılara bırakmıştır.

Bu noktada Daniel Dennett'ın katkıları önemlidir. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea* (Darwin'in Tehlikeli Fikri) (1995) ve *Consciousness Explained* (Bilinç Açıklanıyor) (1991) gibi eserlerinde mem kavramını felsefi bir çerçevede ele almıştır. Ona göre Darwinci evrim fikri, sadece biyolojiyi değil, zihin ve kültür dâhil tüm bilgi alanlarını dönüştürebilecek "evrensel bir asit" gibidir (Dennett, 1995). Dennett, memlerin insan beynine dışarıdan giren ve onu şekillendiren "ölümsüz istilacılar" olduğunu söyleyerek, kültürel evrimin ne denli güçlü olduğunu da vurgular. Dennett'ın çarpıcı ifadelerinden biri, "insan zihni, memlerin hayatta kalma mücadelesinin bir ürünüdür" (Dennett, 1991, s. 202) şeklindedir; yani zihinlerimizde başarılı olan memlerin birikimi, düşünce dünyamızı oluşturmaktadır. Bu bakış açısıyla, bir düşüncenin değeri onun gerçek veya doğru olmasından ziyade ne kadar başarılı çoğaldığıyla, yani ne kadar çok kişi tarafından benimsendiğiyle ölçülmektedir.

Özetle, Dawkins'in açtığı yolda Blackmore ve Dennett gibi öncüler, memetik kuramı geliştirerek kültürel değişimi evrimsel bir süreç olarak kavramsallaştırdılar. Bu çerçevede memetik kuram, sosyokültürel olguları

mikro düzeydeki bilgi "virüsleri"nin rekabeti şeklinde yorumlayan özgün ve iddialı bir kuramsal yaklaşım sundu. Ancak kuramın bu iddialı doğası, beraberinde birçok eleştiriyi de beraberinde getirmiştir.

1. **Biyolojik Determinizm Eleştirisi**: Bu eleştiriye göre memetik, insan kültürünü açıklarken biyoloji temelli bir determinizm taşımakta ve kültürü, genlerin egemen olduğu biyolojik dünyaya aşırı benzetmektedir. Maurice Bloch (2000) ve Adam Kuper (2000) gibi antropologlar, memetik yaklaşımın kültürü açıklamada "yine biyolojik egemenlikten medet uman" yeni bir akım olduğunu söylemişler; kültürü biyolojiye indirgediği için memetiğe karşı çıkmışlardır. Gerçekten de mem kuramının temelinde, Dawkins ve takipçilerinin benimsediği gen-merkezli bakış açısı yatmaktadır. Bu bakış açısı, her türlü evrimin, ayrık birimler (genler veya memler) arasındaki rekabete dayalı olduğu önkabulünü taşır.

   Bu deterministik yaklaşımda insan öznesinin rolü arka plana itilmiştir: İnsanlar, memlerin taşıyıcısı olan araçlar olarak görülmekte ve kültürel formlar, insan iradesinden bağımsız şekilde kendi "çıkarları" (yani yayılma eğilimleri) doğrultusunda şekillenmektedir. Gould'a (2020) göre memetik bu yönüyle, bireylerin yaratıcılığını, amaçlarını veya duygusal ve bilişsel süreçlerini yeterince dikkate almamaktadır. Nitekim memetik literatürüne mesafeli duran bilim insanları, mem kavramının "yeni bir biyolojik belirlenimci ideoloji" yarattığını öne sürmüştür (örn. Kuper, 2000; Bloch, 2000). Bu eleştiriye göre memetik kuram, doğa ve kültür arasındaki farkları silikleştirerek kültürel olguları adeta genler kadar otomatik ve denetimsiz süreçlerin ürünü olarak resmetmektedir. Özetle, biyolojik determinizm eleştirisi, memetik kuramın insan davranış ve kültürünü gen-analojileriyle fazlasıyla açıklamaya çalıştığını ve insan toplumsal gerçekliğini biyolojileştirme (biologize) hatasına düştüğünü vurgular.
2. **Yöntemsel Sorunlar**: Memetik kuramın karşılaştığı bir diğer önemli eleştiri grubu da yöntemsel sorunlar üzerinedir. Kuramın temelindeki "mem" biriminin muğlaklığı ve bu birimin bilimsel olarak nasıl inceleneceği belirsizliği, baştan beri tartışma konusu olmuştur. Hull'a (2012) göre bir kültürel birimin nerede bitip nerede başladığını, hangi alt unsurların mem olarak tanımlanabileceğini netleştirmek güçtür. Örneğin "müzik kültürü" hem bireysel hem de toplumsal düzeyde karmaşık ilişkiler ağı içerisinde beliren, parçaların basit bir toplamından fazlasını ifade eden geniş ve karmaşık bir kültürel yapı mıdır yoksa sayısız küçük memden oluşan bir demet midir? Dolayısıyla memetik kuram, kültürel öğeleri gen benzeri parçacıklar olarak ele alsa da, gerçek dünyada bu parçacıkları ayrıştırmak yöntemsel olarak bir hayli zor görünmektedir. Dan Sperber'a (2000) göre, kültürü bölen bu atomcu yaklaşım, kültürel süreklilik ve dönüşümü yeterince yakalayamaz; çünkü kültürel aktarım çoğunlukla birebir kopyalamadan ziyade yorumlama, dönüştürme ve yeniden inşa etme şeklinde gerçekleşmektedir.

   İkinci olarak, memetik kuram deney ve gözlem açısından somut bir yöntem geliştirememiştir. Memlerin beyinde veya toplumda izini sürmek, genlerin DNA üzerindeki izini sürmeye kıyasla çok daha karmaşıktır. Sadece dışsal gözlenebilir taklide odaklanmak bu noktada yetersiz kalmaktadır, çünkü insanların birçok fikri inşa ettiği bilişsel mekanizmaların göz ardı edilmemesi gerekir.

   Ayrıca memetik kuram, kendi kavramlarını ölçülebilir hale getirmekte zorlanmıştır. Örneğin "meme başarısı" veya "mutasyon" gibi terimler, kültürel pratikte nasıl nicelenecektir? Bu soruların net yanıtları olmadığı için memetik kuram çerçevesinde yürütülen çalışmalar tutarlı bir araştırma programı oluşturamamıştır. Kültürel evrimi memlerle açıklayan araştırmalar genellikle analoji düzeyinde kalmış; mem kavramı, bilişsel bilimler veya sosyoloji alanlarında ölçülebilir bir birim haline gelememiştir. Hatta 1990'ların sonunda kurulan *Journal of Memetics* dergisinin birkaç yıl sonra kapanması, kuramın bilimsel bir topluluk oluşturamadığının işareti sayılmıştır.

   Chvaja (2020), memetikçilerin "ayrık seçilim birimi olmadan evrim olmayacağı" önkabulüne saplanıp kaldıklarını ve test edilebilir hipotezler üretmek yerine bu kavramın ontolojisiyle uğraştıklarını belirtir.

3. **Kültürel İndirgemecilik Eleştirisi**: Memetik kurama yöneltilen önemli eleştirilerden biri, Kaufman'ın da (2019) vurguladığı üzere, son derece karmaşık ve çok katmanlı olan kültür olgusunu basit mem birimlerine ve taklit süreçlerine indirgemesidir. Kültürel evrim konusunda önemli bir atılım olarak değerlendirilen memetik yaklaşım, en temelde üzerinde uzlaşıya varılmış bir kültür tanımından yoksundur ve kültürel evrimi bütünüyle taklit yoluyla açıklamaya çalışması nedeniyle indirgemeci olmakla eleştirilmektedir. Bu eleştirilerin özünde, memetik kuramın kültürün simgesel anlamını, toplumsal yapılarını ve tarihsel bağlamını göz ardı ederek onu yalnızca bilgi parçacıklarının yayılması süreci olarak kavramsallaştırdığı iddiası yer alır.

   Maurice Bloch'a (2000) göre, memetikçiler, kültürü ayrık ve kendi başına bir "yaşamı" olan birimler toplamı olarak görme eğilimindedir; oysa antropologlar için kültür, böyle atomize edilemeyecek kadar bütüncül ve heterojendir. Kültürel öğeler ve bu öğelerin aktarımı, kültürel, ideolojik ve tarihsel bağlamlardan yoğun şekilde etkilenir; sadece "en iyi kopyalanan" memin kazanacağı basit bir seçilim süreci varsayımı çoğu zaman etnografik gerçeği yansıtmaz (Bloch, 2000).

Bu eleştiriler göz önüne alındığında, mem kuramının kültürel ürünlerin evrimine dair sunduğu açıklama, çoğu araştırmacı tarafından tek başına yeterli görülmemektedir. Bununla birlikte, memetik kuram her ne kadar bilimsel açıdan rağbet görmemiş olsa da, bıraktığı kavramsal miras tamamen yok olmamıştır. Özellikle "meme" terimi, popüler kültürde ve internet dilinde yeni bir anlam kazanarak yaygınlaşmıştır. Bu durum, belki de ironik bir biçimde, bir memetik kavramın (meme sözcüğünün kendisinin) başarılı bir mem olarak küresel kültüre yerleştiğini göstermektedir. Akademik düzlemde ise memetik tartışmalar, kültürün evrimsel incelenmesi konusunda ufuk açıcı fikirler sunmuş; böylece daha eleştirel ve disiplinlerarası çalışmalara zemin hazırlamıştır. Öte yandan kültürün çok katmanlı doğası ve insanların aktif rol oynadığı karmaşık etkileşim ağları, memlerin dar tanımıyla tam olarak açıklanamamaktadır.

"Mem" Yerine "Bilgi" Kullanmanın Gerekçesi

Kültürel evrim sürecini açıklarken "mem" kavramı yerine "bilgi" kavramının kullanılmasının temel gerekçesi, kültürün zengin ve çok katmanlı yapısını daha kapsayıcı biçimde analiz edebilmek ve kültürel aktarımın sadece kopyalama süreçlerinden ibaret olmadığını, aynı zamanda dönüştürme, yeniden anlamlandırma ve yeniden yapılandırma aşamalarını da içerdiğini vurgulamaktır.

Öncelikle kültürel süreçler çoğu zaman salt "taklit" veya "kopyalama"yı aşan yorumlama, dönüştürme ve yeniden inşa etme pratiklerini de içerir. Bir inanç sistemi, müzikal tarz, sanatsal üslup veya teknolojik yenilik, aktarım sırasında statik bir biçimde kopyalanmaktan çok farklı bireysel, toplumsal ve kurumsal etkileşimlerle sürekli olarak yeniden yorumlanır. Bu nedenle, memlerin merkezine yerleştirilen "kopyalanabilirlik" özelliği, gerçekte kültürel aktarımın yaratıcı ve çoğu zaman "yeniden üretime" dayanan boyutunu yakalamakta yetersiz kalmaktadır.

"Bilgi" kavramı ise çok katmanlı bir düzeyde hem bireysel bilişsel süreçleri hem de toplumsal, teknolojik ve sembolik yapıları içine alabilecek kapsamlı bir çerçeve sunar. Bu kavram insan zihninin bilişsel süreçleriyle yakından ilişkili olduğundan, kültürel aktarımın temelinde yatan yaratıcı ve yorumsal yönü daha iyi açıklayabilir. Ayrıca ekonomik, politik ve teknolojik etkenlerle de iç içe geçtiği için, seçilim süreçlerinde devreye giren kurumsal ve toplumsal güç ilişkilerini de göz ardı etmez.

Bu bakış açısı, kültürel ürünlerin (örneğin müzikal eserlerin, geleneklerin veya fikirlerin) nasıl temsil edildiği ve paylaşıldığı sorusunu bir adım öteye taşır. Mem kuramı, çoğunlukla "başarılı kopyalanma" üzerinde dururken, bilgi temelli yaklaşımda temsil, anlamlandırma ve pratik edinme süreçlerine vurgu artar. Bu da bir kültürel öğenin belli bir bağlamda nasıl deneyimlendiğini, toplumsal geri bildirimlerle nasıl evrildiğini ve yeni icralarla nasıl dönüşüme uğradığını açıklamaya imkân tanır. Bilgi yaklaşımı, söz konusu

dönüşümlerin tek tek hangi "parçalar" üzerinden gerçekleştiğinden çok, bu parçaların nasıl etkileştiğine, hangi toplumsal katmanlarda nasıl anlama büründüğüne odaklanır.

Örneğin bir müzik eserinin farklı coğrafyalarda icra edilmesi, notalara bakıldığında birebir "kopyalama" gibi görünse bile, her icranın kendine has yorum farkları, kültürel bağlamı, kullanılan enstrümanların teknik özellikleri, mekânın akustiği ve dinleyicilerin tepkileri gibi unsurlarla sürekli yenilenmesi söz konusudur. Dolayısıyla burada esas olan, mem mantığındaki "kopya adedi" ya da "dıştan gözlenebilir taklit" değildir. Aksine, bilginin toplumsal, duygusal ve bedensel katmanlarda nasıl yeniden üretildiği, dönüştürüldüğü ve yeni anlam katmanları kazandığıdır.

Ayrıca mem odaklı açıklamalarda, sıklıkla eleştiri konusu olan "biyolojik determinizm" (Bloch, 2000) veya "kültürel indirgemecilik" (Kuper, 2000) riski, bilgi kuramına dayalı bir yaklaşımla hafifler. Çünkü "bilgi" kavramı, kültürel evrimin yalnızca otomatik seçilim mekanizmalarıyla açıklanamayacağını, toplumsal bağlam, tarihsel koşullar, kurumsal yapılar ve insan yaratıcılığı gibi unsurların da kritik öneme sahip olduğunu vurgulamaya daha elverişlidir. Bu çerçevede bilgi, yalnızca çoğalan birimler dizisi değil, aynı zamanda belirli bilişsel ve toplumsal yapılarda anlam kazanan bir süreçtir.

Nihayetinde kültürel evrimde "mem" yerine "bilgi" kavramının tercih edilmesi, kültürün karmaşıklığını, çok katmanlılığını ve sürekli dönüşümünü daha kapsayıcı biçimde analiz edebilmek açısından önemlidir. Bilginin, basit kopyalama dinamiklerinin ötesine geçen yorumlama, zenginleştirme ve yeniden inşa süreçlerini açıklamaya imkân tanıdığı söylenebilir. Böylece kültürel ürünlerin hem bireysel biliş hem de toplumsal pratikler aracılığıyla nasıl sürekli yenilendiği, anlam kazandığı ve evrildiği daha bütüncül bir kuramsal çerçeve içinde anlaşılabilir hâle gelebilir.

Kültürde "Evrimsel Başarı"

Evrimsel başarı, bir kültürel ürünün "hayatta kalma", "yeniden üretilme" ve "yaygın kabul görme" kapasitesini ifade eder. Bu kavram, kültürel ürünlerin (örneğin müzik eserleri, ritüeller, dilsel ifadeler, teknolojik yenilikler) uzun dönemli varlığını ve yayılımını açıklamak için yararlı bir çerçeve sunabilir. Ancak kültürel bağlamda bu başarı, biyolojideki gibi basit bir "uyum" (fitness) anlayışıyla tam olarak örtüşmez; çünkü toplumsal normlar, medya, teknolojik araçlar ve insan etkeni gibi farklı faktörler devreye girerek süreci karmaşıklaştırır.

Evrimsel Başarı Kavramının Unsurları

Makalenin önceki bölümlerinde ele alınan ve tanımıyla nitelikleri ortaya konan bilgi yaklaşımından hareketle, bir kültürel ürünün evrimsel başarıya ulaşmasına etki eden temel etkenler aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- **Bilginin Çok Katmanlı Yapısı:** Bir kültürel ürünün evrimsel başarısında, söz konusu ürünün içerdiği bilginin çok katmanlı ve dinamik doğası kritik rol oynar. "Bilgi," burada salt verilerin veya enformasyonun ötesinde, bireysel bilişsel süreçlerden duygusal ve bedensel katılıma, sembolik kodlardan toplumsal etkileşim ağlarına kadar geniş bir yelpazede işlerlik kazanan unsurlar bütünü olarak tanımlanır. Örneğin bir müzik eserinde, bestecinin zihnindeki melodik ve armonik tasarımlar (bilişsel katman), icracının duygusal ve bedensel etkileşimi (performans katmanı) ve dinleyicinin eserdeki temaları kendi duygu dünyasıyla ilişkilendirmesi (duygusal katman) iç içe geçer. Bunların yanı sıra, eserin toplumsal ve tarihsel bağlamı, kullanılan teknolojik imkânlar ve eser hakkında süreğen şekilde yapılan kritik değerlendirmeler gibi katmanlar da bu "bilgi" bütünlüğünün ayrılmaz parçalarıdır. Dolayısıyla bir müzik eserinin –ve genel olarak herhangi bir kültürel ürünün– evrimsel başarısını anlamak, onun farklı katmanlarda nasıl şekillendiğini ve birbirleriyle nasıl etkileşim kurduğunu çözümlemeyi gerektirir.

- **Yeniden Üretilebilirlik (Modülerlik ve Uyarlanabilirlik):** Bir kültürel ürünün farklı bağlamlarda kendini yeniden üretebilme kapasitesi, onun geniş kitlelere ulaşmasında ve uzun vadede "yaşamasında" belirleyici bir etkendir. Burada "yeniden üretim," basitçe kopyalamanın ötesinde, eserin farklı formlarda yorumlanarak veya modüler değişikliklere uğrayarak yeni ortamlara uyum sağlamasını içerir.

  Örneğin bir müzik eserinin düzenleme (aranje) süreçleri veya farklı tarzlarda yapılan "cover" yorumları, aynı eserle ilişkilendirilebilecek yeni anlam katmanları doğurur. Bu çeşitlilik, eserin tek bir biçime saplanıp kalmadan farklı dinleyici topluluklarına ve dönemsel estetik eğilimlere hitap etmesini kolaylaştırır. Yeniden üretilebilirlik ne kadar yüksekse, ürünün evrimsel başarısı da genellikle o kadar artar. Müzik özelinde düşünüldüğünde, farklı orkestrasyonlar, remiksler ya da akustik düzenlemeler, eserin uyarlanabilirliğini pekiştirerek onun zaman içinde yeni bağlamlarda yaşayabilmesine imkân tanır.
- **Kurumların Rolü:** Medya, eğitim kurumları, devlet politikaları ve müzik endüstrisi gibi toplumsal kurumlar, belirli müzik türlerinin ya da eserlerinin görünürlüğünü artırarak, bu üretimlerin toplum tarafından benimsenmesini ve kültürel sürekliliğin sağlanmasını önemli ölçüde etkileyebilir. Bu kurumlar, eserlerin dolaşımını kolaylaştırmak, belirli estetik anlayışları öne çıkarmak ve tarihsel hafızayı canlı tutmak gibi yollarla kültürel mirasın taşıyıcısı haline gelebilir.

  Ancak bu süreç her zaman tarafsız ya da eşitlikçi değildir. Kurumların hangi müzik türlerini destekleyeceği, genellikle kültürel, ekonomik ve ideolojik tercihlerle şekillenir. Örneğin devlet destekli sanat kurumları, ulusal kimliği pekiştirme amacıyla geleneksel ya da klasik müzik türlerini öne çıkarabilirken; medya ve müzik endüstrisi daha çok tüketime uygun, piyasa değeri yüksek türleri dolaşıma sokabilir. Bu durum, bazı müzik türlerinin sistemli biçimde görünür kılınırken, diğerlerinin dışlanmasına veya marjinalleşmesine neden olabilir.

  Öte yandan, kültürel üretimler zamanla yeniden değer kazanabilir. Ortaya çıktığı dönemde yeterince ilgi görmemiş bir müzik türü veya eser, sosyopolitik koşulların değişimiyle birlikte tekrar gündeme gelebilir. Bu yeniden keşif süreci, kimi zaman nostalji temelli medya içerikleriyle, kimi zaman da akademik kurumların arşiv çalışmalarıyla ya da topluluk temelli girişimlerle gerçekleşir.

  Bu bağlamda, kurumların kültürel evrimdeki rolü, "bilgi"nin korunması, dönüştürülmesi ve yeni kuşaklara aktarılmasında kritik bir seçim baskısı ortamı yaratır. Bu seçilim ortamı, bir müzik eserinin kuşaklar boyu süren kalıcılığını ve çeşitlenmesini doğrudan etkiler. Kurumlar eserlerin görülebilirliğini artırarak onların "evrimsel avantaj" kazanmasına hizmet edebilirken, aynı zamanda bazı türleri dışlayarak farklı seçilim hatları oluşturabilirler. Bu ikili etki, kültürel mirasın korunması ve çoğalması kadar, bazen de daralması ya da marjinalleşmesi anlamına gelir. Dolayısıyla, kurumların politikaları ve tercihleri, kültürel evrim sürecinde neyin "başarılı" addedileceğini önemli ölçüde belirleyen faktörlerdir. Müzik eserlerinin uzun vadede varlığını sürdürmesi, kurumların sağladığı maddi veya sembolik destekle iç içe geçmiş bir dönüşüm ve yenilenme döngüsüne bağlıdır.
- **Sürekli Yorum ve Etkileşim:** Kültürel ürünlerin "canlı" kalması, onların sadece statik bir biçimde çoğaltılmasıyla değil, aynı zamanda her yorumda ve her etkileşimde yeniden inşa edilmesiyle mümkündür. Özellikle müzik alanında, icracının performansı, dinleyici tepkileri ve eleştirmenlerin değerlendirmeleri gibi etmenler, eserin sürekli yorumlanmasını ve geri bildirim döngüleri yoluyla evrilmesini sağlar.

  Dinleyiciler, bir eseri dinlediklerinde sadece pasif alıcılar değildir; konserdeki coşku, ritüel katılım veya sosyal medyada paylaşılan yorumlar gibi tepkiler, eserin algılanışını ve sonraki icralarını da şekillendirir. Böylece bir kültürel ürün, kendini "yenileme" fırsatı bularak statik bir yapı olmaktan çıkar ve farklı kuşaklarda bile yeni değerlerle deneyimlenebilir hâle gelir. Bu etkileşimci süreç, kültürel ürünlerin uzun ömürlü olmasında önemli bir katalizör işlevi görür.

- **Teknolojik Yayılım:** Kültürel ürünlerin farklı coğrafyalara ve kuşaklara yayılmasında kullanılan teknolojiler, evrimsel başarıyı belirleyen en önemli araçlardandır. Geçmişte notaların matbaa yoluyla çoğaltılması veya plak-kaset-CD gibi kayıt teknolojileri ne kadar etkili olduysa, günümüzde de dijital platformlar, sosyal medya, çevrimiçi paylaşım ağları benzer işlevi çok daha geniş ölçekte yerine getirmektedir.

  Bu yayılım ağları, bir eserin hem hızla kitlelere ulaşmasını hem de kullanıcılar tarafından dönüştürülüp yeniden paylaşılmasını kolaylaştırır. Örneğin çevrimiçi platformlarda bir şarkının remix versiyonlarının üretilmesi veya yorum videolarının paylaşılması, eserin evrimsel izini sürmeyi de kolaylaştırır. Teknolojik yayılım aynı zamanda belgeleme ve arşiv imkânlarını da genişlettiği için, kültürel ürünlerin gelecekteki araştırmacılar tarafından ele alınmasını mümkün kılar.
- **Akademik ve Eleştirel İlgi:** Son olarak, akademik çalışmalar ve eleştirel tartışmalar, bir kültürel ürünün "resmî tarih" ve kültürel bellek içinde konumlanmasını sağlamada önemli bir işleve sahiptir. Müzikoloji, etnomüzikoloji, tarih, sosyoloji gibi alanlarda incelenen eserler, hem ilgili araştırma alanlarının katkısıyla daha derinlemesine anlaşılır hem de akademik çevrelerde "kayda değer" veya "önemli" kategorisinde değerlendirilmeye başlar. Bu durum, eserin yeni kuşaklar tarafından da tanınmasının ve kültürel hafızada canlı tutulmasının önünü açar. Örneğin bir müzik eserinin uluslararası konferanslarda konu edilmesi, çok çeşitli disiplinlerden araştırmacıların dikkatini çekerek, o esere dair sürekli yeni okuma ve yorumların doğmasına yol açar. Aynı şekilde, popüler müzik eserlerini değerlendiren eleştirel çalışmalar, o eserlerin kültürel statüsünü pekiştirir ve geleceğe aktarılmasına katkıda bulunur.

Akademik ve eleştirel ilgi, bir eserin sadece estetik veya eğlence değerine değil, aynı zamanda tarihsel, politik, toplumsal ve felsefi boyutlarına da ışık tutar (Everett, 2008). Böylece eserin kültür içindeki konumu, belli bir kuşağın beğenisinin ötesine geçer ve uzun vadeli bir "değer" statüsü kazanır. Kültürel ürünlerin çok katmanlı bilginin farklı boyutlarında incelenmeye devam etmesi, hem o ürünlerin kalıcılığını pekiştirir hem de gelecekteki değişim ve dönüşümleri için sağlam bir altyapı oluşturur.

Toparlayacak olursak, evrimsel başarı bir anlamda kültürel ürünün "hayatta kalması" ve kültürel alanda etkisini sürdürmesi olarak düşünülebilir. Örneğin herhangi bir müzik eserinin "evrimsel başarısı", nesiller boyunca (veya farklı kültürler arasında) aktarılabilmesi ve farklı bağlamlarda yeniden üretilmesi ile ilişkilendirilebilir. Söz konusu başarının kökeninde de yapısal nitelik, dönemin kültürel desteği, teknoloji, sonraki dönem müzisyenlerin ilgi ve yorum biçimleri gibi pek çok faktör bulunmaktadır. Bu nedenle, evrimsel başarı, tek bir boyutta ele alınamayacak kadar çok katmanlı bir olgudur ve bazen tekil bir eser, bazen bir müzik türü, bazen de bir coğrafi ya da dönemsel müzik kültürü düzeyinde kendini gösterir[2].

Burada iki temel noktaya vurgu yapmak gerekir. İlk olarak, "evrimsel başarı" kavramı, estetik bir değerlendirme veya yargı taşımaktan ziyade bilginin aktarılabilme ve varlığını sürdürebilme kapasitesine odaklanır. Bu bağlamda, bir bilginin ya da eserin güncelliğini koruyabilmesi, onun estetik değerinden çok tarihsel, psikolojik veya sosyolojik açılardan güçlü bir ilgiye sahip olmasına bağlıdır. Diğer bir ifadeyle, evrimsel başarı kavramı, bilginin zaman içinde yaşayabilme, iletilebilme ve aktarılabilme kapasitesiyle ilgilidir ve estetik anlamda bir onaylama ya da reddetme anlamına gelmez.

İkinci olarak, bir müzik eserinin veya müzikal türün farklı tarihsel dönemlerde ve coğrafyalarda varlığını devam ettirmesi ve gelecek nesillere aktarılabilmesi, onun evrimsel açıdan başarılı olduğunun göstergesidir. Ancak bu başarı, asla ulaşılan nihai bir sonuç ya da tamamlanmış bir hedef olarak görülmemelidir. Çünkü kültürel ürünler ve fikirler, sürekli değişen tarihsel, teknolojik ve sosyolojik bağlamlarda dönüşmeye devam

[2] Bazı durumlarda, tek bir eserin kendisi (örneğin Beethoven'ın 9. Senfonisi gibi) kültürel bellekte çok özel bir yer edinerek birebir kopyalanır, yeniden icra edilir, yorumlanır ve dönüştürülür. Bu, eser düzeyinde bir evrimsel başarı örneği olarak düşünülebilir. Öte yandan, bazen de bir müzik türü (örneğin caz, rock, hip hop gibi) içindeki temel stilistik özelliklerin evrimleşerek devam etmesi, tür düzeyinde başarı olarak yorumlanabilir. Türün temel "bilgisi" – stil kodları, armonik ve ritmik kalıplar, icra gelenekleri – farklı besteciler, icracılar ve dinleyiciler tarafından sürekli yeniden üretilir ve dönüştürülür.

eder. Dolayısıyla evrimsel başarı, her dönemde ve her yeni performans bağlamında tekrar tekrar doğrulanması gereken, sürekli kendini yeniden üretmeye ve adapte olmaya zorunlu olan dinamik bir süreçtir. Kısacası evrimsel başarı, değişen koşullara sürekli uyum sağlayabilen, yeniden biçimlenen ve her defasında yeniden onaylanmayı gerektiren bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Kültürde Evrimsel Başarıyı İncelemek: Bir Model Önerisi

Makalenin kavramsal çerçevesini temel alarak, kültür ürünlerindeki evrimsel başarıyı hem nicel hem de nitel verilerle değerlendirmeyi öneren bir model oluşturulabilir. Bu model, süreklilik (zaman boyutu), yaygınlık (mekân boyutu), yeniden üretim (adaptasyon), eleştirel ilgi ve teknolojik destek gibi göstergeleri birlikte ele alır. Nicel ve nitel yöntemlerle desteklenen çok boyutlu bir analiz, bu kavramın daha anlaşılır ve net bir şekilde uygulanmasına olanak tanıyacaktır.

1. **Süreklilik Göstergeleri (Zaman Boyutu)**:
   - Eserin ya da türün ne kadar süre boyunca varlığını koruduğu,
   - Farklı dönemlerdeki icra, kayıt veya yayın sayıları,
   - Kurumsal (konservatuvar, müzik okulları vb.) kabul görme süresi.
2. **Yaygınlık Göstergeleri (Mekân Boyutu)**:
   - Eserin ya da türün coğrafi dağılımı,
   - Uluslararası konserler, festivaller, dijital platformlarda dinleme oranları,
   - Farklı kültür ve topluluklar tarafından benimsenme düzeyi.
3. **Yeniden Üretim Göstergeleri (Adaptasyon ve Çeşitlilik Boyutu)**:
   - Cover veya düzenleme (arrangement) sayısı,
   - Diğer sanat formlarına (sinema, tiyatro, reklam vb.) uyarlanma durumu,
   - Yeni anlam katmanları, yeni icra biçimleri, füzyon (örneğin rock + klasik).
4. **Kritik/Eleştirel İlgi (Akademik ve Popüler Tartışma Boyutu)**:
   - Hakkında yazılan akademik makale, kitap ve tezlerin sayısı,
   - Eleştirmenlerin ve müzikologların değerlendirmeleri,
   - Toplum nezdindeki "kült" statüsü veya "klasik" olarak görülme düzeyi.
5. **Teknolojik Destek ve Medya Varlığı (İletişim Boyutu)**:
   - Farklı iletişim kanallarında yer alma (radyo, TV, internet, sosyal medya),
   - Dijital platformlarda algoritmik önerilerle yayılma,
   - Medya tarafından tekrar tekrar gündeme getirilme sıklığı.

Bu model, nicel veriler (icra sayıları, satış istatistikleri, dinlenme oranları, alıntı veya akademik atıf sayısı) ile nitel verileri (eleştirel yorumlar, tarihsel belgeler, röportajlar, katılımcı gözlem) harmanlamayı hedefler. Böylelikle, kültür ürünlerinin evrimsel başarısı daha bütüncül şekilde değerlendirilebilir.

"Bohemian Rhapsody" Örneği

Önerilen model çerçevesinde değerlendirildiğinde, Queen'in 1975 tarihli "Bohemian Rhapsody" adlı eseri evrimsel başarı kriterlerini büyük ölçüde karşılamaktadır ve bu bölümde, söz konusu modelin farklı göstergeleri üzerinden bu başarı ayrıntılı şekilde gerekçelendirilecektir.

Tarihsel Arka Plan

İngiliz rock grubu Queen'in 1975 yılında yayımladığı ve grubun solisti Freddie Mercury tarafından bestelenen "Bohemian Rhapsody", rock tarihine geçmiş özgün bir eserdir. "Bohemian Rhapsody" 1975'te Birleşik Krallık listelerinde dokuz hafta boyunca 1 numarada kalarak milyonu aşkın satışa ulaşmış ve Queen'e uluslararası çapta saygınlık getirmiştir (Wade, 2021).

Altı dakikalık bu parça, balad, opera ve hard rock öğelerini içeren bölümlerden oluşur ve geleneksel bir nakarata sahip değildir. Müzikolog Sheila Whiteley'e (2006) göre bu açıdan şarkı, 1970'lerde doruk noktasına ulaşmış progresif/senfonik rock akımının karakteristik cesaretini yansıtmaktadır.

"Bohemian Rhapsody" yalnız Queen için değil, 1970'ler müzik endüstrisi için de önemli bir mihenk taşıdır. Alışılmışın dışındaki uzunluğu nedeniyle başlangıçta plak şirketi EMI parçayı single olarak yayımlamaya çekimser yaklaşmıştır; ancak DJ Kenny Everett parçayı bir hafta sonunda radyoda defalarca çalarak kamuoyu talebi oluşturmuş ve şarkının kırpılmadan tam haliyle piyasaya sürülmesini sağlamıştır (Hutchinson, 2012). Bu durum, rock müzikte kalıpların dışında bir eserin de hit olabileceğini endüstriye göstermiştir. Ayrıca şarkıya eşlik eden yenilikçi *promo video*, dönemin popüler müzik tanıtım yöntemlerini değiştirmiştir. Bu video klip, ilk kez Kasım 1975'te *Top of the Pops* programında yayımlanarak, müzik endüstrisinin geleceğinde görsel medyanın belirleyici olacağının habercisi olmuştur (Hutchinson, 2012). Nitekim bu öncü hamleyle de "Bohemian Rhapsody", 1970'lerde müzik endüstrisinde hem sanatsal hem de pazarlama boyutunda değişimlere ilham vererek rock müzik tarihindeki ayrıcalıklı yerini almıştır.

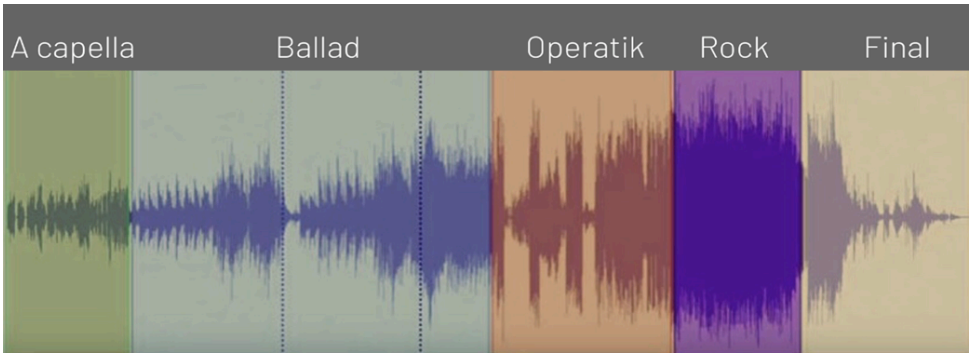
"Bohemian Rhapsody", bugün hâlâ popülerliğini koruyan ve "tüm zamanların en iyi şarkısı" tartışmalarının merkezinde yer alan bir eser olarak öne çıkmaktadır. Dijital müzik platformu Spotify'da, Mart 2025 itibarıyla şarkının dinlenme sayısı 2,5 milyarı aşmış durumdadır. Ayrıca Queen grubunun aylık dinleyici sayısının günümüzde 46 milyonun üzerinde olması, şarkının ve grubun kültürel güncelliğini sürdürmesi açısından oldukça dikkat çekicidir (Spotify, t.y.).

Müzikal Analiz

Bohemian Rhapsody, a capella, ballad, operatik, rock ve final olmak üzere farklı bölümlerden oluşan çok katmanlı bir forma ve karmaşık bir tonal yapıya sahiptir. Bu bölümlerin her biri, farklı bir müzikal tarz ve tonal yaklaşım barındırır.

Şekil 1

"Bohemian Rhapsody" İçerdiği Türler (Fisch, 2019)



Şekil 1.'de görüldüğü üzere, *Bohemian Rhapsody* geleneksel kıta-nakarat formunu izlemez; bunun yerine ardışık farklı bölümlerden oluşan bütüncül bir yapı sunar. Şarkı; katedral korosu ambiyansındaki kısa bir a capella[3] giriş, piyano eşlikli bir balad, operatik bir orta bölüm, sert bir rock geçişi ve yumuşak bir kapanış ile sonlanır. Bu kesintisiz çok bölümlü form, klasik müzik formlarına benzer bir dramatik ilerleme yaratır ve parçanın bölümleri arasında gizli motif tekrarlarıyla bütünlük sağlar (Boss, 2016).

Şarkı zamanının popüler müzik paradigmasına uyan bir şekilde tonal başlamaktadır. Si bemol majör tonunda başlayan "A capella"dan sonra "Ballad" bölümü de aynı tonda devam ederek diyatonik bir yapı sergilemektedir. "Ballad" bölümünde vokale, tekrar eden dolayısıyla akılda kalan bir piyano teması eşlik etmektedir.

[3] Herhangi bir çalgının kullanılmayıp sadece insan sesleriyle yapılan müzik.

Grubun gitaristi Brian May'in uzak bir tonaliteye (A majör) kromatik bir inişle geçen solosunun ardından geçilen "Operatik" kısımda, sıklıkla ton (neredeyse atonal), ritim kalıbı ve tempo değişmektedir.

"Operatik" bölümünde müzik dışı alanların bilgilerinden yararlanılmıştır. Bu bölümde şarkının müzikal stili, temposu ikiye katlayarak (72 Bpm 'den 144 Bpm'e) ve dinamik ses şiddeti arttırılarak (piyano ve vokal yerine gitar, bas, davul, efekt için kullanılan aletler, koro) değiştirilmektedir. Aynı zamanda operada, Monteverdi'nin Orpheo'su, Purcell'in Kral Arthur'u, Mozart'ın Don Giovanni'si, Weber'in Der Freischutz'u ve Wagner'in Nubelung Yüzüğü gibi eserlerde bulunan ortak bir tema taklit edilmektedir. Metin kısmı ise klasik İtalyan operalarından, İslam'ın kutsal kitabı Kuran'a, Galileo'dan İspanyol danslarına referans eden geniş bir kelime havuzuna sahiptir.

Mi bemol Majör tonuyla "Rock" bölümüne geçiş yapılırken tempo 135 Bpm'dir. Hemen akabinde aynı tonla geçilen "Final" bölümünde ise temponun 71 Bpm'e düştüğü duyulmaktadır. Tempodaki kademeli azalışın bitişi hazırlamaya yönelik olduğu varsayılabilir.

Eserdeki bu armonik yapı, ritmik motifler, farklı enstrüman kullanımları, söz içerikleri gibi yapısal özellikleri, şarkının bilgi katmanlarının zenginliğini göstermektedir. Bu çeşitlilik, şarkının farklı dinleyici kitlelerinde de karşılık bulmasına olanak tanımıştır. Böylece "Bohemian Rhapsody," hem popüler müzik dinleyicisini hem de rock, opera ve koral müziğe ilgi duyan kitleleri kendine çekmeyi başararak farklı bilgi katmanlarını birleştirmiştir.

Yeniden Üretim (Sürekli Yorum ve Etkileşim)

Freddie Mercury tarafından "alaycı bir opera parodisi" şeklinde nitelendirilen Bohemian Rhapsody şarkısı (McLeod, 2001), yıllar içinde farklı kültürel ve medya bağlamlarında defalarca yeniden üretilmiştir. Örneğin:

- 1991'de Freddie Mercury'nin ölümü sonrası tekrar tekli (single) olarak yayımlanmış ve listelerin zirvesine geri dönmüştür (Jackson, 2015).
- 1992 yılında Penelope Spheeris'in yönettiği *Wayne's World* filminde mizahi bir bağlamda kullanılan "Bohemian Rhapsody", popüler kültür hafızasında yeniden güçlü bir yer edinmiştir (Hughes, 2019). Filmin unutulmaz sahnesinde karakterlerin arabada şarkıya eşlik ederek kafa sallamaları, parçanın yeni kuşaklar tarafından keşfedilmesini sağlamış ve 1970'lere ait bir rock operasının 1990'ların popüler kültür ortamında nasıl yeniden hayat bulabileceğini açıkça göstermiştir (Graybill, 2004).
- 2002 yılında, Guinness World Records'un organize ettiği bir anket sonucunda "Son 50 Yılın En İyi Rock Şarkısı" seçilmiş (The Guardian, 2002) ve bu unvan şarkının prestijini pekiştirmiştir.
- 2009 yılında Muppet karakterlerinin yayınladığı parodi klibi, kısa sürede viral olup milyonlarca izlenme elde ederek şarkının mizahi ve evrensel yönünü vurgulamıştır. Şarkı, bu çevrimiçi üretimle birlikte günümüz katılımcı kültüründe dinleyicilerin ve hayranların klasik eserleri yeni bağlamlara taşıyarak yeniden anlamlandırabildiğini ortaya koymuştur (Jenkins ve diğ., 2013).
- 2018'de, Freddie Mercury'nin hayatını konu alan **"**Bohemian Rhapsody**"** adlı filmle (yönetmen Bryan Singer, daha sonra tamamlayıcı olarak Dexter Fletcher) tekrar gündeme gelmiş, dijital platformlarda ve müzik listelerinde yüksek dinleme oranlarına ulaşmıştır (IMDb, 2018).

Eleştirel ve Akademik İlgi

"Bohemian Rhapsody", başlangıçta popüler müzik alanında akademik çalışmaların sınırlı olması nedeniyle derinlemesine incelenmemiştir. Ancak ilerleyen yıllarda müzikoloji, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları gibi disiplinlerde, şarkının yenilikçi yapısını ve çok katmanlı anlamlarını çözümlemeye yönelik çeşitli araştırmalar gerçekleştirilmiştir (McLeod, 2001; Braae, 2015; Clément, 2018; Syamsu ve diğ., 2023).

Freddie Mercury'nin besteci kimliği, özellikle kişisel geçmişi ve cinsel yönelimiyle birleştiğinde, "Bohemian Rhapsody"nin akademik bağlamda ele alınan pek çok boyutunu etkilemiştir. Zira müzik eserleri, aynı zamanda toplumun kültürel, politik ve sembolik kodlarını yansıtır. Mercury'nin kendine özgü sahne duruşu ve müziğine yansıttığı çoklu kimlik unsurları, eserin sosyolojik ve psikolojik yönlerini anlamada önemli bir kaynak oluşturmaktadır (Fouché, Louw, Naidoo ve Van Niekerk, 2018).

Freddie Mercury'nin kendini ifade etme alanını oluşturan Rock müzik, ortaya çıkışı itibariyle sosyal çatışmalar, ekonomik eşitsizlikler ve bireysel özgürlük gibi konularda bir farkındalık yaratma işlevi de görmüştür. Bu müzik türü, anlam zenginliğiyle yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda kitleleri düşündürmeye ve harekete geçirmeye yönelik kültürel bir platformdur. Barış ve adalet gibi ana temalarla ilişkilendirilen Rock müzik, Martin'in de (1979) belirttiği gibi, "düzen" ve "bozukluk" karşısında uluslararası bir kültürel mücadele biçimini temsil eder.

Öte yandan, "Bohemian Rhapsody"nin kültürel etkiye sahip olmasında medya desteğinin rolü büyüktür. Mercury'nin ikonik kimliği ve şarkının yenilikçi müzikal formatı, popüler basın ve televizyon kanalları tarafından sıklıkla gündemde tutulmuştur. Özellikle 1975'te çekilen yenilikçi promosyon klibi, müzik videoları çağının öncüsü sayılabilecek bir görsel araç olarak medya çalışmalarında sıkça incelenmiştir (Cook, 2013). Bu görünürlük, hem grubun hem de eserin kalıcı biçimde kültürel belleklerde tutunmasını sağlamıştır.

Nihayetinde "Bohemian Rhapsody" örneği, kültürde evrimsel başarı kavramının hem uzun vadeli geçerlilik hem de çok katmanlı etkileşim boyutları açısından nasıl somutlaştığını gösterir; eser, tarihsel arka planından müzikal yapısına, yeniden üretimlerindeki çeşitliliğinden akademik ve popüler ilgiye kadar pek çok kriteri başarıyla karşılar. Şarkının farklı dönemlerde ve bağlamlarda tekrar gündeme gelmesi, "yaşayan" bir kültürel miras olarak işlev gördüğünü ve her yeni kuşakta yeniden yorumlanarak kalıcılığını sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Bu bağlamda, kurumların desteği, medya görünürlüğü, teknolojik yayılım ve eleştirel ilginin tümü, "Bohemian Rhapsody"nin toplumdaki kültürel kabulünü pekiştirerek esere evrimsel bir avantaj sağlar. Ürünün bilgi katmanlarının (müzikal, sembolik, psikolojik ve sosyolojik) zenginliği, hem dinleyicinin zihinsel ve duygusal etkileşimini artırır hem de eserle kurulan bağın güçlenmesine ve nesiller boyu aktarılmasına katkıda bulunur. Dolayısıyla, "Bohemian Rhapsody" sadece bir rock klasiği olarak değil, aynı zamanda farklı sanat alanlarına, toplumsal hafızaya ve akademik tartışmalara dâhil olabilme yeteneğiyle kültür içinde evrimsel başarı tanımını en somut biçimde temsil eden örneklerden biridir.

Sonuç

Bu çalışma, kültürel evrim süreçlerini açıklamak için klasik memetik kuramın sunduğu çerçevenin ötesine geçilmesi gerektiğini öne sürerek, "bilgi" kavramına odaklanmanın daha kapsamlı ve çok katmanlı bir anlayış sunduğunu savunmuştur. Kültürün, yalnızca "kendini kopyalayan birimler" üzerinden ilerleyen bir süreçten ibaret olmadığı, bilakis bireysel bilişsel süreçler, toplumsal etkileşim ağları, kurumsal yapılar, teknolojik araçlar ve sürekli dönüşüm içerisinde olan sembolik katmanlardan beslendiği dile getirilmiştir. Dolayısıyla kültürün, varlık ve süreklilik kazanabilmesi için sadece "taklit" veya "kopyalama" mekanizmalarına değil, aynı zamanda yorumlama, yeniden üretme, dönüştürme ve uyarlama gibi süreçlere de ihtiyaç duyduğu vurgulanmıştır.

"Bilgi" kavramı, bu bağlamda temel bir açıklama birimi olarak önerilmiş ve bunun, kültürel evrimin karmaşık dinamiklerini daha iyi aydınlatabileceği ileri sürülmüştür. Bilgi, dar bir epistemik içeriğe hapsedilemeyecek kadar zengin ve farklı boyutlarla iç içe geçen bir oluşumdur. Bu bakımdan, hem bireysel zihinlerde hem de toplumsal-kurumsal düzeyde sürekli evrilen bir yapıya sahiptir. "Mem" kavramı, kültürel aktarımı parçalara bölmeye ve bu parçaların kopyalanma kapasitesine aşırı vurgu yapmaya yatkın olduğundan, kültürel çeşitliliğin ve derinliğin büyük bir kısmını göz ardı etme riskini taşır. Buna karşın "bilgi," kültürel

süreçlerdeki çok yönlülüğü, etkileşim ağlarını ve yaratıcı yeniden üretimleri kucaklayan daha esnek bir çerçeve sunar.

Önerilen bakış açısının, somut bir örnek üzerinden sınanabilir ve geliştirilebilir olduğunu göstermek amacıyla makalede Queen'in "Bohemian Rhapsody" eseri incelenmiştir. Bu şarkı, başlangıcından günümüze kadar hem müzikal yapısının özgünlüğü hem de farklı dönem ve bağlamlarda sürekli yeniden üretilme kapasitesiyle dikkat çekmektedir. Parça, çeşitli sosyal, tarihsel ve teknolojik koşulların değişimine rağmen kalıcılığını korumuş, her yeni nesilde farklı yorum ve düzenlemelere açık olması sayesinde "evrimsel başarı" olarak nitelendirilebilecek bir süreklilik yakalamıştır. Bu bağlamda, "Bohemian Rhapsody"nin başarısı, kültürel ürünlerin evrimsel izini sürerken değerlendirmesi gereken çok katmanlı "bilgi" yaklaşımının ne kadar işlevsel olduğunu somut örneklerle göstermektedir.

Çalışmanın temel bulgularını birkaç başlıkta özetlemek mümkündür. İlk olarak, kültürel evrim söz konusu olduğunda, salt kopyalanmaya indirgenmiş bir yaklaşımın kültürün zenginliğini ve çeşitliliğini açıklamakta yetersiz kaldığı ortaya konmuştur. Bu nedenle, kültürel süreci memler üzerinden değil, çok katmanlı bilgi etkileşimi üzerinden okumak hem insan yaratıcılığını hem de kurumsal-toplumsal dinamikleri dikkate almayı mümkün kılar. İkinci olarak, "evrimsel başarı" sağlamak isteyen bir ürünün ya da fikrin, farklı bağlamlarda yeniden yorumlanabilme ve dönüştürülebilme kapasitesine sahip olması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Üçüncü olarak, bu yeniden üretim sürecinin yalnızca bireysel zihinlerde değil, toplumsal kurumlarda, medya platformlarında ve teknolojik altyapılarda gerçekleştiği, dolayısıyla toplumsal bellek ve kurumsal destek mekanizmalarının da kritik rol oynadığı belirtilmiştir.

Geleceğe yönelik kullanım alanları açısından bakıldığında, burada sunulan yaklaşım hem akademik dünyada hem de uygulamalı kültür politikalarında yararlı olabilir. Bir yandan, kültürel evrimi araştıran sosyologlar, antropologlar, müzikologlar ve medya çalışanları, kültürel ürünlerin zaman içindeki dönüşümünü anlamak için "bilgi" odaklı bir analizi tercih edebilir. Diğer yandan, kültürel mirası korumak veya popüler eserleri yeni nesillere taşımak isteyen kurumlar (örneğin müzeler, müzik endüstrisi ya da eğitim kurumları), bu çok katmanlı bakışla kendi stratejilerini daha etkin biçimde tasarlayabilir. Örneğin eserlerin farklı kültürel ortamlarda yeniden inşa edilmesini destekleyecek projeler, eserlerin uzun vadeli kalıcılık olasılığını artırabilir.

Yine de çalışmanın bazı eksikleri ve ileride yapılabilecek araştırmalara dair öneriler bulunmaktadır. Öncelikle, "bilgi" kavramının da kendi içinde farklı tanımlamalara ve disiplinlerarası yorumlara açık olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çalışmada, bilginin çok yönlü yapısı ele alındıysa da, özellikle teknolojik dönüşümün hızla arttığı günümüzde bilginin dijital ortamlarda nasıl evrildiğine dair daha derinlemesine analizler gerekmektedir. İkinci olarak, önerilen model ağırlıklı olarak müzikal bir örnek üzerinden tartışılmıştır. Farklı sanat dallarında (örneğin sinema veya edebiyat) ya da bambaşka kültürel alanlarda (örneğin dil ve gelenek) da benzer modellerin nasıl işleyeceği üzerine kapsamlı çalışmalar yapmak önemlidir. Ayrıca "evrimsel başarı" kavramı, her ürün veya fikre aynı ölçütlerle uygulanamayabilir; bu nedenle, farklı coğrafi ve tarihsel bağlamlarda karşılaştırmalı araştırmalar yürütmek, modelin geçerliliğini sınamak açısından kritik bir ihtiyaçtır.

Sonuç olarak bu makale, kültürün çok katmanlı ve dinamik doğasını anlamak için mem kavramı yerine "bilgi" kavramına odaklanmış, "Bohemian Rhapsody" örneğiyle bu yaklaşımın sunduğu imkânları ortaya koymuştur. Burada ulaşılan en önemli kazanım, kültürel evrimin yalnızca kopyalanmaya değil, dönüştürmeye, uyarlamaya ve yeniden yorumlamaya dayanan bir süreç olduğudur. Bu bakış açısı, kültürel mirasın korunmasından popüler eserlerin güncel kalmasına kadar geniş bir yelpazede uygulanabilir. Gelecekteki araştırmalar, farklı coğrafyalar, sanat dalları ve teknolojik ortamlar üzerinden bu yaklaşımı sınayarak daha

kapsamlı sonuçlara ulaşabilir. Böylece kültürün durmaksızın yeniden üretilen ve canlı tutulan bir bilgi ağı olduğu daha da belirgin hâle gelebilir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Güncel Gürsel Artıktay
[1] Harran Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye
0000-0002-1874-4505 artiktay@itu.edu.tr

Kaynakça | References

Abraham, A., Groşan, C., & Pedrycz, W. (2008). *Engineering evolutionary intelligent systems*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-540-75396-4

Bernstein, H., Byerly, H. C., Hopf, F. A., Michod, R. A., & Vemulapalli, G. K. (1983). The Darwinian dynamic. *Quarterly Review of Biology, 58*(2), 185-207. https://doi.org/10.1086/413216

Blackmore, S. (2011). *Mem makinesi: Genetik evrimin devamı olarak kültürel evrim* (N. Şimşek, Çev.). Alfa Yayınları. (Orijinal çalışma 1999 yılında yayımlanmıştır)

Bloch, M. (2000). A well-disposed social anthropologist's problems with memes. In R. Aunger (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science* (ss. 189–203). Oxford University Press.

Boss, J. (2016). "Little High, Little Low": Hidden repetition, long-range contour, and classical form in Queen's *Bohemian Rhapsody*. In J. Boss, H. Holmquest, R. Knight, I. Thiebaut, & B. Yorgason (Eds.), *Form and Process in Music, 1300–2014: An Analytic Sampler* (ss. 285–309). Cambridge Scholars Publishing.

Boyd, R., & Richerson, P. J. (1985). *Culture and the evolutionary process*. University of Chicago Press.

Braae, N. (2015). Sonic patterns and compositional strategies in Queen's "Bohemian Rhapsody". *Twentieth-Century Music, 12*(2), 173–196. https://doi.org/10.1017/S147857221500002X

Brey, P. (2008). Cultural reproduction and memetics. In A. Briggle & C. Mitcham (Eds.), *The ethics of cultural appropriation* (ss. 86–105). Routledge.

Chvaja, R. (2020). Why did memetics fail? Comparative case study. *Perspectives on Science, 28*(4), 542–570. https://doi.org/10.1162/posc_a_00350

Clément, G. (2018). "We Will Rock You": An assessment of Queen's significance in 1970s British rock history. *Études Anglaises, 71*(1), 29–41.

Cook, N. (2013). Video cultures: "Bohemian Rhapsody," Wayne's World, and beyond. In J. S. Walden (Ed.), *Representation in western music* (ss. 79–99). Cambridge University Press.

Darwin, C. (1859). *On the origin of species*. John Murray.

Dawkins, R. (1976/2007). *The selfish gene* (30th anniversary ed.). Oxford University Press.

Deakin, M. (2002). Memetics, urban studies, and innovation. *Cities, 19*(4), 347–352. https://doi.org/10.1016/S0264-2751(02)00034-5

Dennett, D. C. (1991). *Consciousness explained*. Little, Brown and Co.

Dennett, D. C. (1995). *Darwin's dangerous idea: Evolution and the meanings of life*. Simon & Schuster.

Everett, W. (2008). *Rock music: A musical-aesthetic study*. Oxford University Press.

Floridi, L. (2009). *The philosophy of information*. Oxford University Press.

Fouché, P. J. P., Louw, D., Naidoo, P., & Van Niekerk, R. (2018). Queen's great pretender: A psychohistorical sketch of Freddie Mercury. *The Journal of Psychohistory, 46*(1), 17–36.

Gould, S. J. (2020). Re-examining memes: Cultural replicators or just metaphors? *Journal of Cultural Evolution, 15*(1), 33–47.

Graybill, M. S. (2004). “Nothing really matters”: Inauthenticity, intertextuality, and rock in *Wayne’s World*. *The CEA Critic, 66*(2/3), 39–46.

Gruyer, D. (2007). Is cultural evolution analogous to biological evolution? A critical review of memetics. *Intellectica, 46*(2), 49–68. https://doi.org/10.3406/intel.2007.1277

Hughes, C. (2019). Bohemian Rhapsody and the myth of rock authenticity. *Popular Musicology Online, 12*, 1–12.

Hull, D. (2012). The use and abuse of memes. *Biology & Philosophy, 12*(4), 681–687.

Hutchins, E. (1995). *Cognition in the wild*. MIT Press.

Hutchinson, L. (2012, September 5). The story behind Queen’s “Bohemian Rhapsody”. *Performing Songwriter*. https://performingsongwriter.com/freddie-mercury-queen-bohemian-rhapsody/

IMDb. (2018). *Bohemian Rhapsody (film entry)*. https://www.imdb.com/title/tt1727824/

Jackson, L. (2015). *Queen and their cultural legacy*. Routledge.

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. New York University Press.

Kauffman, S. (2019). Re-conceptualizing culture: Against the simplistic meme. *Complexity, 24*(4), 45–56. https://doi.org/10.1002/cplx.21753

Kuper, A. (2000). If memes are the answer, what is the question? In R. Aunger (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science* (pp. 175–189). Oxford University Press.

Latour, B., & Woolgar, S. (1986). *Laboratory life: The construction of scientific facts* (2nd ed.). Princeton University Press.

Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.

Lázár, I. (2024). Coevolutionary dynamism of man-environment-organism. *Genetics*. https://doi.org/10.5772/intechopen.112881

Martin, B. (1979). The sacralization of disorder: Symbolism in rock music. *Sociological Analysis, 40*(2), 87–124. https://doi.org/10.2307/3709782

McLeod, K. (2001). Bohemian rhapsodies: Operatic influences on rock music. *Popular Music, 20*(2), 189–203. https://doi.org/10.1017/S0261143001001469

Mesoudi, A. (2011). *Cultural evolution: How Darwinian theory can explain human culture and synthesize the social sciences*. University of Chicago Press.

Newell, A., & Simon, H. A. (1972). *Human problem solving*. Prentice-Hall.

Nonaka, I., & Takeuchi, H. (1995). *The knowledge-creating company: How Japanese companies create the dynamics of innovation*. Oxford University Press.

Polanyi, M. (1966). *The tacit dimension*. University of Chicago Press.

Sperber, D. (2000). An objection to the memetic approach to culture. In R. Aunger (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science* (pp. 163–173). Oxford University Press.

Spotify. (t.y.). *Queen*. Retrieved March 28, 2025, from https://open.spotify.com/intl-tr/artist/1dfeR4HaWDbWqFHLkxsg1d?si=FOIzu9rERNyvGI08cWgTEw

Syamsu, T., Asrifan, A., Sadapotto, A., Rahmayani, E., Suleha, S., & Kahar, A. (2023). An analysis of semiotic in Queen’s song “Bohemian Rhapsody”. *La Ogi: English Language Journal, 9*(1), 100–112. https://doi.org/10.55678/loj.v9i1.844

The Guardian. (2002, May 8). Bohemian Rhapsody named favourite song. https://www.theguardian.com/uk/2002/may/08/3

Tomasello, M. (1999). *The cultural origins of human cognition*. Harvard University Press.

Wade, I. (2021, December 9). Christmas Number 1 Flashback: Queen’s Bohemian Rhapsody. *Official Charts*. https://www.officialcharts.com/chart-news/christmas-number-1-flashback-queens-bohemian-rhapsody__34637/

Whiteley, S. (2006). Popular music and the dynamics of desire. In S. Whiteley & J. Rycenga (Eds.), *Queering the popular pitch* (pp. 239–254). Routledge.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 94–109

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1635460

Başvuru | Submitted 07.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 21.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 05.04.2025
Kabul | Accepted 10.04.2025
Online Yayın | Published Online 25.04.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

"İrticalî İcranın Tatbik Edildiği Caz Toplantısı": Jam Session'a Tarihsel ve Teorik Yaklaşımlar

"The Jazz Gathering Where Improvised Performance is Practiced": Historical and Theoretical Approaches to the Jam Session

Selim Tan [1]

[1] Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye

Öz

Bu çalışma, bir performans modeli olarak jam session'ı tarihsel ve teorik boyutlarıyla incelemektedir. Çalışmada jam session, bir ev sahibi grubun konuk müzisyenlerin katılımına izin vererek informel uzlaşımlarla şekillenen, caz kökenli doğaçlama odaklı bir grup müzik pratiği olarak tanımlanır. Ayrıca jam session'larda müzisyenler arası statü farklılıklarının önemli olduğu ve müzisyenlerin "öğrenme", "itibar", "tanıtım" gibi ödüllere ulaşabilmek niyetiyle bir tür çekişme içinde yer alabildiği vurgulanır. Bu doğrultuda caza odaklanan tarihsel bölümde jam session'ların cutting session'lara uzanan geçmişi; Kansas City, Missouri, New York gibi gelişim merkezleri ve konser-kayıt ortamlarına taşınma girişimleri üzerinde durulur. Teorik bölümde ise jam session'ın *bağlamsal parametreler*, *habitus*, *katılımcı-sunumsal performans*, *ritüel* gibi birçok yaklaşım üzerinden nasıl yorumlanabileceği ele alınır. Bu çalışmanın ilk amacı, caz tarihi anlatılarında yeteri denli vurgulanmayan jam session'ın hususi önemini göstermektir. İkinci amacı ise müzikolojinin daha çok tamamlanmış eserlere yönelme eğiliminden dolayı gözden kaçırdığı doğaçlama pratiklerinde etnografik metodolojinin imkânlarına değinmektir. Son olarak Türkçe literatürde son derece sınırlı bir yere sahip jam session konusuna katkı sunulması hedeflenmektedir. Çalışmanın, jam session'ın dışında doğaçlama içeren veya içermeyen müzik türlerinde müzisyenler arası etkileşimi çözümlemede etkili yaklaşımlar sunabileceği de değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler Jam session · doğaçlama · caz

Abstract

This paper examines the jam session as a performance model through historical and theoretical perspectives. The paper defines a jam session as a group music practice rooted in jazz and centered on improvisation, shaped by informal conventions, in which the house band allows guest musicians to participate. It also emphasizes that status differences among musicians are essential in jam sessions and that musicians may engage in a form of competition to attain rewards such as "learning," "reputation," and "promotion." Accordingly, the historical section, which focuses on jazz, addresses the origins of jam sessions extending to cutting sessions, key development centers such as Kansas City, Missouri, and New York, and attempts to adapt jam sessions to concert and recording contexts. The theoretical section explores jam sessions through various lenses, including *contextual parameters*, *habitus*, *participatory-presentational performance*, and *ritual*. The first objective of this paper is to highlight the unique significance of jam sessions, often understated in jazz history narratives. Its second objective is to demonstrate the potential of ethnographic methodology in analyzing improvisation practices, frequently neglected by musicology due to its tendency to prioritize completed musical works. Finally, this paper aims to contribute to studying jam sessions, which have a limited place in Turkish literature. It also offers practical approaches to understanding musician interactions in other music genres, whether or not they involve improvisation, beyond the context of jam sessions.

Atıf | Citation: Tan, S. (2025). "The Jazz gathering where improvised performance is practiced": Historical and theoretical approaches to the Jam session. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 94-109. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1635460

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Tan, S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Selim Tan selim.tan@mgu.edu.tr

Keywords Jam session · improvisation · jazz

Extended Summary

A jam session is a performance model based on group improvisation rooted in jazz. However, despite their significant role in jazz, jam sessions occupy a relatively limited space within jazz studies. Throughout jazz's historical journey —from Storyville to concert halls, from party music to an art form, and from informality to university curricula—jam sessions have consistently remained at the core of innovation and creativity (Herzig & Baker, 2014). The first objective of this paper is to examine jam sessions from historical and theoretical perspectives and highlight their significance within jazz. In this context, the paper relies on literature from jazz studies, sociology, and (ethno)musicology. The second objective is to emphasize the importance of ethnography, the foundational methodology of ethnomusicology, in studying jam sessions. This focus arises from the dominance of the Adlerian/positivist/formalist approach in musicology (Kerman, 1985), which primarily centered on completed musical works, neglecting improvisational music. However, as Rice (2014) points out, ethnomusicology approaches music as a process aiming to understand human interactions and behaviors through ethnographic methodology. The final objective is to contribute to the limited Turkish-language literature on jam sessions. Additionally, this paper suggests that beyond jam sessions, the findings can provide valuable insights for analyzing musician interactions across various musical genres, whether or not they involve improvisation.

The section "'Roots and Development': Historical Dimension" first discusses the cutting session, a performance model that differs from the jam session by placing competition at its core. Dating back to the early 1900s in New Orleans, cutting sessions occurred at inter-group and individual levels, characterized by marching bands and solo pianists. The elements of competition and rewards ("learning," "financial gain," and "self-promotion") found in cutting sessions have also endured within jam sessions. While jam sessions in the 1920s were often seen as after-hours gatherings for jazz musicians in major United States cities, those that had a lasting impact on jazz history emerged during the bebop era of the 1940s, particularly in Kansas City, Missouri, and New York. In this highly competitive period, leading musicians implemented measures and strategies to prevent inexperienced performers from disrupting the overall quality of performances. Although jam sessions originated in jazz clubs, efforts were made to adapt them into concert and recording contexts. However, the commercialization of jam sessions raised concerns about *authenticity*, as some argued that adapting them for concerts and recordings compromised their original essence. Despite their decline in significance after 1950, a survey conducted by Herzig and Baker (2014) among jazz musicians in the United States indicates that jam sessions have retained their importance, even if not exclusively within jazz clubs (e.g., in rehearsal spaces and private homes).

The section "'Sociomusical Construction': Theoretical Dimension" explores how jam sessions, as a process, are socially and musically constructed through various conceptual frameworks. An early study on jam sessions by Cameron (1954) suggests that jam sessions function as structured oral traditions rather than entirely unarranged and spontaneous. Gooley (2011) describes the coordination of individual and collective expression, the relaxation of dogmatic constraints, the need to listen to others, and the impulse to respond within jam sessions as resembling the ideal communicative economy of a democratic society. Adopting a symbolic interactionist perspective, Dempsey (2008) examines how musicians' performances and backgrounds shape *contextual parameters* (e.g., age/education, status, stylistic preferences) that influence jam sessions. Tan (2021), using Bourdieu's concepts of *capital*, *habitus*, and *field*, investigates power dynamics among musicians in jam sessions. Pedro (2014), based on Turino (2008), describes jam sessions as a blend of *participatory* and *presentational* performances, framing them within a music scene as a space for sharing musical experiences and enabling social interaction. Similarly, Pinheiro (2013) and Lebert (2019) analyze jam sessions as *rituals*, focusing on structured activities involving gestures, words, and objects.

In conclusion, this paper synthesizes the historical and theoretical discussions to provide a comprehensive, literature-based definition of the jam session. The jam session is a group, improvisation-centered performance model rooted in jazz, in which a house band allows guest musicians to participate in a musical practice within a specific time and space. This practice unfolds through informal musical and non-musical conventions, which guest musicians are expected to follow. Thus, musicians engage in the form of competition to attain rewards such as "learning,"

“reputation,” and “self-promotion.” Following this definition, the paper highlights the central role of ethnographic methodology—such as observation, participant observation, and interviews—in grasping the structure and dynamics of jam sessions.

“İrticalî İcranın Tatbik Edildiği Caz Toplantısı”: Jam Session’a Tarihsel ve Teorik Yaklaşımlar

28 Nisan 1956 tarihli *Akis* dergisinin “musiki” bölümü, ABD’nin Caz Elçileri programı kapsamında Dizzy Gillespie ve orkestrasının, o günlere damgasını vuran Türkiye ziyaretini konu edinir. Dergi; Esenboğa Havalimanı’nda ABD’li müzisyenlerin halk, gazeteciler ve Türk caz müzisyenlerince (başta Maffy Falay, Sühely Denizci ve Erol Pekcan) nasıl karşılandığını, orkestra üyelerinin açıklamalarını ve müziksel faaliyetlerini etraflıca ele alır. Dergide, söz konusu ziyaret doğrultusunda bu çalışmanın konusunu teşkil eden jam session’dan şöyle bahsedilir:

“*“Büyük Sinema’daki konserden bir gün önce orkestranın başlıca solistleri, Türk-Amerikan Derneği’nde verilen garden partide bir ‘jam session’ (irticalî icranın tatbik edildiği caz toplantısı) yaptılar. Bu, caz sanatının gereklerini yerine getirme bakımından, ‘resmî’ konserlerine nisbetle, daha da başarılı bir gösteriydi”* (“Caz”, 1956, s. 29).”

Burada çalışmanın başlığına ilham veren “irticalî icranın tatbik edildiği caz toplantısı” ifadesi, jam session’ın ne olduğunun kısa ve özlü bir anlatımıdır. Kubbealtı Lügatı’nda (t.y.) “hazırlanmaksızın, içe doğduğu gibi” şeklinde tarif edilen “irticali” kelimesi, bir performans modeli olarak jam session’ın doğasını ortaya koyar. Türk Dil Kurumu’na (t.y.) göre irticalînin eşanlamlısı olarak “doğaçlama”, “birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi; doğaçtan, doğmaca, irticalen, irticalî, emprovize” gibi anlamlara gelir.

Peki, (etno)müzikolojik literatürde doğaçlama nedir? Bu soruya verilebilecek kapsamlı bir yanıt, bu çalışmanın sınırlarının çok ötesindedir. Yine de Nettl’ın (1974) değindiği üzere doğaçlamanın, zıttı olan notasyon ve besteye göre anlam kazandığını ve Batı merkezci bir yaklaşım içerdiği belirtilmelidir. Kavramın menşeyine rağmen Batı dışı ülkelerde (örneğin İran, Hindistan) *de facto* olarak doğaçlamanın yaygınlığından da sıklıkla bahsedilir. Meselenin terminolojik boyutu bir kenara bırakıldığında doğaçlama, Feige’ye (2014/2016, s. 31) göre “Müziğin, somut zaman-mekânsal müzikal olay olarak anlaşılan performansın *içinde* var edilmesi” iken Bailey’e (1980/2011, s. 91) göre “anlık olanın kutlanması”dır.[1] Bu tanımlar, jam session’ın işleyişini kavramaya hizmet etse de “*jam*” ve “*session*” kelimelerini yakından incelemek, konuya dair başka ipuçları verir.

İngilizcede bir fiil olarak “sıkışma”, “sıkışıklık” anlamları taşıyan “jam”; Herzig ve Baker’a (2014, s. 184) göre caz geleneğinde olabildiğince fazla müzisyenin bir odada yer almasına tekabül eder. Carr, Fairweather ve Priestley (1987, s. 253) ise bu tabirin, cazda “her soloya maksimum sayıda fikir sığdırma” anlamına gelebileceğine değinir. İngilizcede “toplantı” ve “oturum” gibi anlamlar içeren “session” ise söz konusu müzisyen ve fikir sıkışıklığının, bir toplantı/oturum mahiyeti arz ederek olası “ardışıklık” ve “düzenliliği”ne işaret eder.

[1] Bir serbest doğaçlama (*free improvisation*) gitaristi olarak Bailey’in yaklaşımı, doğaçlamanın anlık yaratımını vurgulaması bakımından, Lewis’in (1996) Avrolojik (*Eurological*) olarak ifade ettiği anlayışa yakınsar. Lewis’e (1996) göre Avrolojik doğaçlama, İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD ve Avrupa’da John Cage ve çevresinde şekillenen, Afro-Amerikan kültürüne (başta bebop olmak üzere) mesafeli bir konumlanışı ima eder. Bu eğilim, Cage’in doğaçlama teriminden kaçınarak belirsizlik (*indeterminacy*) ve rastlamsal (*aleatory*) gibi kavramları kullanmasında açıkça görülür. Benzer şekilde 1960 sonrasında gelişen ve Bailey’in de içinde yer aldığı serbest doğaçlama hareketi, tarihsel referanslardan ve üslupsal kimliklerden uzak durarak “anlık olan” müziği amaçlar. Hâlbuki doğaçlama ve cazın merkezî olduğu Afrolojik (*Afrological*) gelenekte -örneğin jam session performanslarında- “anlık olan”; tarihsel bağlam, repertuvar ve müzisyenlerin bireysel üslupları üzerinden yapılandırılır. Doğaçlamaya dair Avrolojik ve Afrolojik ayrımını etraflıca kavrayabilmek için Lewis’in (1996) “Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives” adlı makalesine bakılmalıdır.

Yakından ilişkili olarak *Akis*'in jam session tanımındaki "caz toplantısı" ifadesi de müzisyenlerin irticalî/doğaçlama faaliyetlerinin "yalnız" değil; "grup" düzeyinde olduğunun altını çizer. Bu bağlamda jam session terimi -kulağa tuhaf gelse de- kelimesi kelimesine, "sıkışık toplantı/oturum" olarak karşılık bulur. Böylece en geniş manasıyla kökeninde cazın ve *blues estetiğinin*[2] (*blues aesthetic*) olduğu bir "grup doğaçlama" faaliyeti olarak jam session; Dempsey'e (2008, s. 58-59) göre bluegrass, blues, rock, Kelt müziği icracıları yanında break dansçılar, basketbolcular ve beyaz yakalı ofis çalışanları (beyin fırtınası için) tarafından da "grup yaratıcılığı" temelinde kullanılmaktadır.

Caz tarihi açısından taşıdığı kritik değere rağmen jam session'ların caz çalışmaları (*jazz studies*) içinde sınırlı bir yer tutması şaşırtıcıdır. Örneğin Schuller (1968/1977), caz tarihini irdelediği kitaplarında jam session'ı caz müzisyenlerinin mesai sonrası (*after-hours*) bir araya geldikleri informel ve "oyalayıcı" bir etkinlik olarak sınırlar. Ayrıca Schuller (1968/1977, s. 376), jam session'ların 1960 sonrasındaki ticarileşmenin de etkisiyle mevcudiyetinin sönümlenmeye başladığını belirtir. Lebert'in (2019, s. 6) dile getirdiği gibi Schuller ve diğer birçok caz akademisyeni, caz tarihi boyunca müzisyenlerin sosyalleşebildiği başat pratik olan jam session'ı (bilhassa bebop sonrası) göz ardı eder. Bunda bebop dönemi ve öncesindeki jam session'ların cazın "en saf", "yozlaşmamış", "aracısız", "ticari olmayan" dışavurumu olduğu anlayışının yaygınlık arz etmesi etkilidir (DeVeaux, 1997, s. 204). Hâlbuki Herzig ve Baker'a (2014, s. 184) göre jam session'lar; cazın Storyville'den konser salonlarına, parti müziğinden sanat formuna ve informellikten üniversite müfredatlarına kadar süren tarihsel hikâyesi boyunca inovasyon ve yaratıcılık açısından başarılı bir "inkübatör" olduğunu kanıtlamıştır. Böylece Pinheiro (2011), caz akademisyenlerinin jam session'lardan ziyade çoğunlukla çeşitli üsluplar ve ünlü müzisyenlerin biyografileri üzerinde durduğunu vurgular. Bu durum Pinheiro'ya (2011, s. 1) göre jam session'da -grup boyutunun yol açtığı- "etkileşim", "müziksel anlam" ve "müzisyenlerin sosyalleşmeleri" gibi birçok hayati olgunun gözden kaçırılmasını beraberinde getirir.

Bu çalışmada öncelikle amaçlanan jam session'ın tarihi ile sosyomüziksel inşa sürecini ele alarak caz açısından taşıdığı değeri ortaya koymaktır. Bu doğrultuda caz çalışmaları, sosyoloji ve (etno)müzikoloji gibi alanların çeşitlilik gösteren çalışmaları (Cameron, 1954; Kisliuk 1988; Nelson, 1995, 2011; Dempsey, 2008; Walker, 2010; Gooley, 2011; Pinheiro 2011, 2013; Pedro, 2014; Herzig ve Baker, 2014; Lebert, 2019; Tan, 2021) üzerinde durulmaktadır. İkinci amaç ise irticalî bir pratik olarak jam session'a dair bilimsel bilgi üretiminde etnografik metodolojinin taşıdığı hususi önemi göstermektir. Zira tarihsel müzikolojinin jam session ve genel manasıyla doğaçlamaya uzak durduğu ve ilgili konuları yeterince incelemediği bir gerçektir. Bu eğilimde müzikolojide uzun süre egemen olan Adlerci/pozitivist/formalist anlayışın (Kerman, 1985), müzikte daha çok sonlanmış/tamamlanmış eserler üzerine eğilerek salt içeriğe odaklanması ve müziğin içsel dünyasını doğrudan etkileyebilen sosyokültürel ve ekonomik süreçleri gözden kaçırması önemli bir rol oynar. Ayrıca tarihsel müzikologların görsel sanatlar ve edebiyatın etkisinde kalarak bitmiş çalışmalara yöneldiğini söyleyen Nettl (1998, s. 1), hâliyle "nihai ürün"ü hazırlayan değişkenler üzerinde pek durulmadığını aktarır. Bu yüzden Batı sanat müziği merkezli ve pozitivist/formalist müzikolojik anlayışın akademik düzeyde doğaçlamayı nasıl inceleyeceğine yönelik yerleşik bir metodolojisi ve terminolojisi mevcut değildir. Ancak tarihsel müzikolojinin diakronik tabiatının aksine etnomüzikolojik metodolojinin senkronik ve "etnografik şimdici" (*ethnographic present*) tabiatı[3], toplumsal ilişkiler bağlamında gelişen bir "ritüel" veya "sohbet"

[2] Jackson'ın (1998) bir metafor olarak kullandığı blues estetiği, bir tür olarak blues'un ötesinde Afro-Amerikan geleneğiyle özdeşleşmiş belli müzik anlayışlarını (örneğin çağrı ve yanıt [*call and response*], blues formu, blue notalar vb.) ifade eder. Jackson (1998, s. 118-133), blues estetiğinin başta müzisyenler ve hatta izlerkitle tarafından performansın niteliğiyle ilgili normatif ve değer biçici ölçütler oluşturduğunu söyler. Müzisyenlerin blues estetiğini sözlü ve performatif iletişim yanında kayıtları dinleyerek içselleştirdiğine değinen Pinheiro (2013, s. 132-133), estetiğin kendi içine kapalı olmadığını; Batı sanat müziği, rock, elektronik müzik gibi birçok türle bir arada olabileceğini vurgular.

[3] Her ne kadar burada ayrıntılı bir etnomüzikoloji eleştirisine girişmeye niyetim olmasa da etnografik şimdici eğilimin altında Stone'a (2008) göre antropolojinin "ilkel ötekiler"in (bilhassa Batılı olmayan) sözlü kültürlerine yönelerek "tarih karşıtı" (*anti-historical*) bir tutumu benimsemesi yatar. Böylece antropoloji merkezli olarak gelişen etnomüzikoloji de uzunca süre tarihi göz

gibi işlerlik kazanan (Turino, 2008, s. 87) jam session'ları kavramada değerli olanaklar sunar. Zira Rice'ın (2014, s. 6) da değindiği gibi etnomüzikoloji; müziği bir süreç olarak değerlendirerek etnografik yöntemlerle bir "müziksel olay" (*musical event*) esnasındaki insan ilişkilerini, davranışların ardında yatan güdüleri ve yüklenen anlamları irdeler. Pinheiro (2013) için caz özelinde Berliner (1994), Monson (1996) ve Jackson (1998) gibi etnomüzikologların; yaratıcı süreci, etkileşimi, müziksel anlamı ve müzisyenlerin sosyalleşmesini konu edinen çalışmaları kayda değerdir. Bu kapsamda burada jam session'lara ilişkin etnografik çalışmalar (Kisliuk 1988; Nelson, 1995, 2011; Dempsey, 2008; Pinheiro 2013; Pedro, 2014; Lebert, 2019; Tan, 2021)[4] ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır. Bu çalışmanın üçüncü ve nihai amacı ise Türkçe literatürde caz tarihi kitaplarının satır aralarında geçen ve hakkında çok az bilgi bulunan jam session konusunu, tarihsel ve teorik boyutlarıyla irdeleyerek katkı sunmaktır. Bu manada çalışmanın teorik boyutunda aktardıklarımın, jam session'dan öte irticalî nitelik taşıyan (hatta taşımayan) müzik türlerinde müzisyenler arası etkileşimin kavranmasında etkili araçlar sunabileceği öngörülmektedir.

"Kökler ve Gelişim": Tarihsel Boyut

Bir grup doğaçlama faaliyeti olarak jam session'ı -benzer mahiyet arz etmesine rağmen-rekabet öğesini bütünüyle merkeze almasıyla ayrışan *cutting session* veya *cutting contest* olarak anılan performans modelinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Cutting session, 1900'lerin New Orleans'ında iki bando takımının (*marching band*) arabalar üstünde (*band waggons*) ve "karşı karşıya" gerçekleştirdikleri icralarla rekabet (*contest*/*battle*) ettikleri bir performans modelidir (Berendt, 1953/2010, s. 28). Nelson'a (2011) göre bireysel rekabetten ziyade gruplararası rekabetin yaşandığı cutting session'larda müzisyenlerin temel motivasyonu, izlerkitlenin onay ve övgüsünü kazanarak daha iyi iş imkânlarına ulaşabilmektir. New Orleans döneminin ünlü tromboncusu Kid Ory, kendi grubu ile Freddie Keppard'ınki arasında yaşanan çekişmeyi şöyle anlatır:

""*Freddie Keppard'ın grubu bizi iyi benzetmişti çünkü [Keppard] bizimkinden daha güçlü bir trompetçiydi. Daha sonrasında biz hepsini yenmeye başladık. Halk benim tarafımdaydı. Diğer grubun işi bittiğinde, arabaları birbirine bağladılar. Kalabalık bizden kaçmalarını engellemek için onları bağladı"* (Shapiro ve Hentoff, 1955/1966, s. 24)."

Diğer taraftan her daim gruplararasılık teşkil etmeyen cutting session'lar, bireysel düzeyde de gerçekleştirilir ve ilk örneklerini solo piyanistlerce yapılanlar oluşturur. James P. Johnson, Luckey Roberts, Willie "The Lion" Smith ve Art Tatum gibi New Yorklu stride piyanistler, mesai sonralarında cutting session'lar düzenlemiştir (Nelson, 2011, s. 38). Burada -bando takımlarından farklı olarak- piyano esaslı cutting session'ların solo karakterinden dolayı grup müzisyenleri arasındaki etkileşimden yoksun oldukları belirtilmelidir (Nelson, 2011, s. 41). Bando takımlarında olduğu gibi araba üzerinde bir "gruplararası müziksel rekabet" söz konusu değildir. Ancak bireysel cutting session'larda da müzisyenlerin birbirlerinden çeşitli fikirleri temellük ettikleri ve öğrendikleri açıktır.

Dönem itibarıyla cutting session'ların içerdiği mücadele ve ödüller ("öğrenme", "maddi gelir" ve "tanıtım"), jam session'larda da varlığını sürdürür. Bu noktada cutting session'lar ile sonrasında jam

ardı ederek etnografik şimdiyle sınırlı kalır (Stone, 2008, s. 181). Ancak etnomüzikolojide geçmişin/tarihin değerini vurgulayan çalışmaların 1980'ler itibarıyla hız kazandığını unutmamak gerekir (bkz. Shelemay, 1980; Qureshi, 1995; McCollum ve Hebert, 2014; Erol, 2024). Bu manada (etno)müzikolojinin evrimci, pozitivist ve oryantalist yatkınlıklarını tartışan eleştirel çalışmalar (bkz. Kerman, 1985; Agawu, 1997; Stobart, 2008; Cook, 2008; Öztürk, 2023) da konuyu ayrıntılandırır. Bu çalışmada antropoloji/etnomüzikoloji geleneğiyle özdeşleşen ve sosyolojide (başta Chicago Okulu olmak üzere) önemli bir yer tutan etnografik metodolojinin, tarihsel köken olarak Batı'da ve çoğunlukla kozmopolit kentlerde gerçekleşen jam session'ların işleyişini anlamada sağlayacağı imkânlar üzerinde yoğunlaşılmaktadır.

[4]Bahsettiğim çalışmalar arasında jam session'ları caz dışında Kisliuk (1988) bluegrass, Pedro (2014) ise blues özelinde inceler. Bu araştırmalarda ortaya konulan yaklaşımlar, tür ve üslupların ötesinde irticalî performansların informel ve etkileşimli doğasını kavramada işlevsel olduğundan, çalışma dâhilinde göz önünde bulundurulmaktadır.

session'lara da ruhunu veren "çekişme hâli"nin nedenleri üzerinde düşünülmesi gerekir. Örneğin Herzig ve Baker'a (2014) göre cutting session'lar, bireylerin agresif bir şekilde karşı karşıya geldiği spor müsabakalarını anımsatır. Bebop'ın öncü figürlerinden trompetçi Dizzy Gillespie, halka açık cutting session'larda galip olanın tek bir müzisyenin ötesinde "herkes" olduğunu ve kimsenin de mağlup sayılmaması gerektiğini boks örneği üzerinden açıklar. Konuyla ilgili olarak Gillespie, "Siyahlar, benim icramı tıpkı Paul Robeson'a veya Joe Louis'e duyduğum saygı gibi takdir ediyor. Joe birini nakavt ettiğinde 'Hey...!' diyerek kendim birini nakavt etmiş gibi hissederdim. Sırf alanındaki becerisi ve benim gibi siyah olması sebebiyle" der (Gillespie ve Fraser, 1979, s. 289). Ayrıca Gillespie, "Müzik bizim kimliğimizi yansıttı. Gerçekten yapmak istediğimiz her açıklamayı yaptı" (Erenberg, 1989, s. 240) diyerek New York'un rekabetçi jam session'larında gelişen bebop'ın ırksal eşitsizliklerle ilgili simgesel manasına da dikkat çeker. Gillespie'nin ifadeleri, cutting session ile jam session'ların arka planında yatan ırksal ideolojik işleyişi somut olarak gösterir. Zira Monson'ın (2007, s. 6) bahsettiği üzere siyahlar ile beyazları tecrit eden ırkçı Jim Crow yasaları[5], cazın tarihsel serüveninde yapısal belirleyiciliğe sahiptir. Bu nedenle her iki performans modelini, müzisyenlerin sosyopsikolojik ruh hâllerini önemli ölçüde etkileyen dönemin ırksal politikalarından bağımsız şekilde anlamak mümkün değildir. Konuya dair Taylor (1978), siyah müzisyenlerin esas gayesinin beyaz topluma karşı zafer kazanmak olduğunu söyler. Ancak Taylor'a (1978) göre siyah müzisyenlerce beyaz topluma karşı mücadele "kolektifleşmiş bir grup projesi" olarak yaşanmadığından, siyahlar arasında da güçlü bir rekabet mevcuttur. Dolayısıyla çalışma boyunca değindiğim jam session'ların rekabet boyutunda ABD'nin Jim Crow yasalarıyla somutlaşan ırksal tarih, daima göz önünde bulundurulmalıdır.

1920'lerin ABD'sinin belli başlı kozmopolit bölgelerinde caz müzisyenlerinin mesai sonrasında düzenledikleri jam session'lar yaygınlık göstermiş olmakla birlikte caz tarihine damgasını vuran asıl jam session'lar; bebop dönemi olarak anılan 1940'larda Kansas City, Missouri ve New York'ta gerçekleşmiştir. Coğrafi açıdan Chicago ve New York gibi kent merkezlerinden uzakta yer alan Kansas City, caz müzisyenlerinin büyük kayıt ve dağıtım şirketlerinin ticari etkilerinden azade oldukları bir alandır (Russell, 1971, s. 3). Kansas City'de gerçekleşen jam session'lar; başlıca Old Kentucky Bar-B-Que, Sunset, Subway ve Reno gibi mekânlarda düzenlenir. Bunlardan ilki olan Old Kentucky Bar-B-Que'de daha ziyade kendilerini geliştirmeye çalışan liseli gençlerden oluşan topluluklar sahne alırken; Sunset, Subway ve Reno gibi mekânlarda ise deneyimli ve yetkin müzisyenlerin yer aldığı rekabet düzeyi yüksek jam session'lar yaşanır (Russell, 1971, s. 25). Cutting session'larda görülen müzisyenler arası rekabet, Kansas City'deki jam session'ların da başat hususiyetlerinden biridir. Örneğin Charlie Parker (namıdiğer *Bird*), birçok görüşmesinde 1934 ve 1935'te Hi-Hat Club'da katıldığı ilk jam session'daki başarısız deneyiminden etraflıca bahseder. Parker (1993), *Bird's Eyes* (*Last Unissued, Vol. 7*) adlı derlemede yer alan John Maher ve Marshall Stearns'le görüşmesinde, o dönem "Honeysuckle Rose"un tamamını ve "(Up A) Lazy River" parçasının ilk sekiz ölçüsünü sadece re/D üzerinden icra edebildiğini ve başka tonların mevcudiyetinden haberdar olmadığını söyler. Bu yüzden orkestranın "Body and Soul" parçasını çift zamanlı/sebare olarak icra ederken kendisinin "Honeysuckle Rose"dan bildiği geçişleri uygulamaya çalıştığını ve sahnedekilerin kendisine gülmeye başladığını belirtir. *Hear Me Talkin' To Ya* adlı kitaptaki görüşmesinde ise Parker, ilgili olayın ardından eve gidip ağladığını ve üç ay boyunca da saksofonuna dokunmadığını ekler (Shapiro ve Hentoff, 1955/1966, s. 355). Parker'ın bir diğer olumsuz deneyimi ise Gene Ramey, Count Basie, Jo Jones gibi isimlerin Reno Club'da gerçekleştirdikleri jam session'da meydana gelir. Ramey'in aktardığına göre Parker'ın icrası esnasında Jo Jones, tepkisini göstermek adına davul setinin zilini sahneye fırlatır ve sonrasında yaşanan sessizlikte Parker aşağılanmış

[5]ABD'de siyahlar ile beyazları birbirinden ayıran, ırksal tecrit (*racial segregation*) yasalarını ifade eder. Yasalara gayriresmî olarak adını veren Jim Crow deyimi ise beyaz minstrel Thomas D. Rice'ın engelli bir köleyi abartılı danslarla oynadığı Jumpin' Jim Crow karakterine dayanmaktadır (Fordham, 1993/1998, s. 13). 20. yüzyıl başında Yüksek Mahkeme'nin Plessy v. Ferguson davasında "eşit ama ayrı" (*separate but equal*) ilkesini benimsemesiyle yaygınlık kazanan tecrit yasaları (Fremon, 2000), 1960'ların ortasında sivil haklar hareketinin (1955-1968) etkisiyle sorgulanmaya başlar ve tedavülden kalkar.

hissederek çalgısını toplayıp sahneyi terk eder (Reisner, 1962/1991, s. 186). Birçok biyografi yazarına göre jam session'larda yaşadığı olumsuz deneyimler, Parker'ın müziksel yetersizliklerini gidermesi ve bir caz efsanesi hâline gelmesinde "ateşleyici" rol oynamıştır. Lebert'ın (2019, s. 1-2) aktardığı üzere Damien Chazelle'nin yönetmenliğini üstlendiği *Whiplash* (2014) filminde oldukça acımasız caz eğitmeni Terrence Fletcher, "dünyanın en iyi sololarını çalmasından önce" Jones'un, Parker'ın neredeyse "kellesini aldığını" ve uyuyana kadar ağlamasına yol açtığına değinir. Burada Fletcher, Parker'ın "Bird"e dönüşme süreci özelinde müzisyenlerin jam session'lardaki insafsız tepkilerinin öğretici bir işlev üstlenebildiğini vurgulamaktadır.

Nelson'a (2011) göre caz tarihine damgasını vuran jam session'ların gerçekleştiği ikinci merkez olan New York; Kansas City'den farklı olarak kayıt, dağıtım ve radyo gibi açılardan müzik endüstrisinin öncüsü konumundadır. Ayrıca New York'un ülke çapında bilinen balo ve dans salonları ile gece kulüplerine sahip olması, dönemin gözde müzik topluluklarının dikkatini çeker. Trompet icracısı Rex Stewart için New York, 1930'lar caz yaşamının odak noktasıdır (Nelson, 2011, s. 50). New York'un öne çıkan mekânları Minton's Playhouse, Clark Monroe's Uptown House, The Cotton Club; DeVeaux'un (1997) da değindiği gibi bebop'ın erken dönem öncülerinin birbirlerini dinlemeleri ve yeni müziksel fikirler geliştirmelerine büyük katkılar sunar. Clark Monroe's Uptown House'daki jam session'larda Charlie Parker'ın icralarını dinleyen davulcu Kenny Clarke ile piyanist Thelonious Monk'un, Parker'ı Minton's Playhouse'a davet etmeleriyle bebop'ın doğuşunu hazırlayacak olan "öncü ekip" bir araya gelir (Nelson, 2011, s. 53). Bu nedenle Russell (1973, s. 130), Minton'ın cazcılar açısından dönemin en ünlü mesai sonrası gece kulübü ve bebop devrimini başlatan atılımların yapıldığı bir müzik laboratuvarı olduğunun altını çizer.

New York jam session'larında deneyimsiz müzisyenlerin havayı bozmalarını engellemek adına çeşitli tedbir ve stratejilere başvurulduğundan da ayrıca bahsetmek gerekir. Nelson (2011); Jo Jones'un Charlie Parker'a zil fırlatmasının sıra dışı bir durum olduğunu, deneyimli müzisyenlerin jam session'larda yetersiz gördükleri müzisyenleri çoğunlukla daha nazik yollarla uyardıklarını ve bir şekilde "henüz hazır olmadıklarını" söylediklerini belirtir. Bu dönemde belirli caz parçalarına, müzisyenlerin seviyelerinin ölçülmesi işlevi yüklendiğine tanık olunur. Örneğin Charlie Parker'ın jam session'larda sıklıkla icra edilmesini istediği "Cherokee" standardının yanı sıra kendi kompozisyonu olan "Koko"nun barındırdığı armonik temel ile alışılmadık akor döngüsü ve hızlı temposu, deneyimsiz müzisyenler için zorluk teşkil etmiştir (Nelson, 2011, s. 55). Ayrıca New York jam session'larında düşük seviyeli müzisyenleri uzak tutmak için uygulanan bir diğer yöntem de caz standartlarının beklenmedik tonlarda icra edilmesidir. Minton jam session'larına düzenli olarak katılan tenor saksofoncu Illinois Jacquet, bir parçada Thelonious Monk'un tonu sürekli değiştirerek düşük seviyeli müzisyenlerin ayak uyduramadan sahneden inmesine yol açtığını aktarır (Gillespie ve Fraser, 1979, s. 145). New York jam session'larında bir müzisyenin, hâkim caz uzlaşımlarını layıkıyla tatbik edebildiği ölçüde "söz söyleme" hakkına sahip olabildiği anlaşılmaktadır.

Çıkış noktası caz kulüpleri olmakla birlikte jam session'lar -bir yaklaşım düzeyinde- konser ve kayıt ortamlarına da taşınmaya çalışılır. ABD'de ayrılıkçı Jim Crow yasalarına karşıtlığıyla tanınan beyaz menajer Norman Granz, ilkin ABD'yi ve sonrasında bütün dünyayı turlayan *Jazz at the Philarmonic* adlı jam session konserler dizisini gerçekleştirir (Gooley, 2011, s. 46). Bu konserler, zıt üsluba ve kişiliğe sahip caz müzisyenlerini herhangi bir prova yapmadan bir araya getirerek izlerkitlenin jam session'lara tanıklık etmesini hedefler (Herzig ve Baker, 2014, s. 186). Ünlü caz tromboncusu J. J. Johnson, *Smithsonian Oral History Projects* (1994) kapsamında gerçekleştirdiği röportajda Granz'ın kendisine "J. J., tek anlamlı müzik, jam session'lar ve blues'dur. Diğer tüm müzikler tamamen saçmalıktır" dediğini aktararak Granz'ın sıkı bir siyah müziği hayranı olduğunu ortaya koyar.

1940'lar ve 1950'ler boyunca genç izlerkitlenin büyük ilgi gösterdiği jam session'lar, Granz'ın çeşitli kayıt şirketlerinde provasız ve spontane bir şekilde stüdyo ortamında kaydedilerek yayımlanmıştır (Herzig

ve Baker, 2014, s. 186). Granz, *DownBeat* (1979) dergisinde yayımlanan bir makalede, yaptığı kayıtların maliyetlerini nadiren karşılasa da jam session konserlerinin en kârlı girişimleri olduğundan bahseder. Bunda şüphesiz jam session'ların, "an" dâhilinde yaratılması ve deneyimlenmesine dair *otantisite*[6] (*authenticity*) kavrayışının izlerkitle tarafından karşılık bulmasının etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte jam session'ları stüdyo ortamında kaydetme girişimleri çeşitli dönemlerde de mevcudiyetini sürdürür. Örneğin Schudel'in (2006) haberine göre caz yapımcısı Bob Weinstock (Prestige kayıt şirketi), müzisyenleri prova yapmadan stüdyoya göndererek onlardan orijinal şarkılar yazmalarını ve jam session yaklaşımıyla kayıt yapmalarını ister. Bu denemeler sonucunda Sonny Rollins'in "St. Thomas" ve "Pent-up House", John Lewis'in "Django" ve Lee Konitz'in "Subconscious-Lee" gibi birçok ünlü caz parçasının kaydı mümkün olur. Ayrıca Miles Davis'in *Relaxin' with the Miles Davis Quintet*, *Steamin' with the Miles Davis Quintet*, *Workin' with the Miles Davis Quintet* ve *Cookin' with the Miles Davis Quintet* gibi kayıtları da aralıksız iki gün devam eden jam session'lar neticesinde tamamlanır. Weinstock'un talebi üzerine ünlü yapımcı Rudi van Gelder'la yaptığı kayıtlar, Davis'in Columbia'ya transfer olmadan Prestige kayıt şirketiyle gerçekleştirdiği en iyi çalışmaları olarak anılır (Herzig ve Baker, 2014, s. 187). Ancak hatırlatmak gerekir ki söz konusu kayıtlar, mesai sonrası düzenlenen ve konuk müzisyenlerin iştirak edebildiği geleneksel jam session yaklaşımından farklı olarak, Davis'in sıklıkla sahne aldığı müzisyenlerle ve aşina bir repertuvarla gerçekleşmiştir. Böylesi girişimlerde jam session, güçlü düzeyde yapılandırılmış olsa da "anlık olanın kutlandığı" bir grup doğaçlaması olarak öne çıkmaktadır.

Caz kulüplerinde mesai sonrası gerçekleştirilen jam session'ların, konser ve kayıt gibi ticari amaçlarla kullanımının meselenin özünü zayıflattığı yönünde eleştirilere yol açtığını da gözden kaçırmamak gerekir (Walker, 2010, s. 184). Yukarıda aktardığım gibi jam session'ların irticalî işleyişi üzerinden sıkça atfedilen "saflık" ve "ticari olmama" gibi otantikleştirici söylemlerin aksine kaydetme, anı donduran niteliğiyle müziği icracılardan bağımsız bir "ses nesnesi"ne (*sound object*) indirger. Bu "ses nesnesi"nin ticari dolaşımı, ilgili endişeleri de beraberinde getirir. Dolayısıyla kayıt ile jam session'ın ne denli yan yana gelebileceği hususu, caz dünyası üyelerinin otantisite anlayışlarına bağlı olduğundan, konuyla ilgili farklı yaklaşımların geliştiği görülür.

Jam session, 1930 ve 1940'larda altın çağını yaşayıp 1950 sonrası eski önemini yitirmeye başlamasına karşın (Gooley, 2011, s. 44) caz açısından doğaçlama mahiyeti üzerinden değerini hâlen korumaktadır. Herzig ve Baker'ın (2014) her seviyede çeşitli çalgı/vokal icracıları arasından yaklaşık 370 caz müzisyeniyle gerçekleştirdikleri anket çalışması, günümüz ABD'sinde jam session'ın sahip olduğu güncelliğe somut olarak işaret eder. Çalışmada; müzisyenlerin %40'ı her ay bir caz kulübünde, yüzde %35'i her hafta prova alanında ve yaklaşık %32'lik bir kesimi de her hafta özel evlerde jam session'lara katıldıklarını beyan eder (Herzig ve Baker, 2014, s. 189). Tarihsel olarak jam session'ların kulüplerde doğduğu ve anlam kazandığı açık olmasına rağmen müzisyenlerin kulüplere haftalık katılım oranının (%18 civarı) düşük olması, jam session'ların değerini yitirmesinden ziyade performans bağlamının değiştiğini gösterir. Müzisyenlerin ankete verdikleri yanıtlar, jam session'ların her hafta prova alanlarında veya özel evlerde düzenlendiği yönündedir. Bu durum jam session'ların kamusal alanlardan ziyade özel alanlara kaydığını ortaya koyar.[7] Herzig ve Baker'ın (2014) çalışmasında müzisyenler, jam session'lara en çok "doğaçlama çalışmak" için katıldıklarını belirtir. Bu durum hâliyle özel alanları eğitsel alanlara dönüştürebilmektedir. Yine aynı çalışmaya göre müzisyenler; "doğaçlama" yanıtından sonra sırasıyla "repertuvar çalışmak", "akranlardan/ustalardan öğrenmek", "kendini ifade etmek", "özgüven geliştirmek" gibi yanıtlar da verir (Herzig ve Baker, 2014, s. 190). Öte yandan yakın

[6] "Gerçek", "hakiki", "öz", "samimi" gibi manalar taşıyan otantisite; müzikte "aslına uygunluk" tartışmalarının (Erol, 2015) yanı sıra neyin merkezî/değerli olduğuna yönelik sınır çizici söylemsel metaforlardan (Stokes, 1994/1998) oluşur.

[7] Benzer bir durum Tan'ın (2023) Ankara caz atmosferi üzerine gerçekleştirdiği etnografik çalışmada gözlemlenir. Ankara'nın çeşitli mekânlarında jam session'lar haftalık olarak düzenlenmesine rağmen birçok müzisyen provalarda grup doğaçlamaları gerçekleştirdiğinden bahseder.

zamanlarda farklı ülkelerde/bölgelerde yapılan çalışmalar da jam session'ların güncelliklerini koruduğunu vurgulamaktadır. Bu minvalde Pinheiro'nun (2013) Manhattan, Pedro'nun (2014) Madrid, Lebert'in (2019) Phoenix ve Tan'ın (2021) Ankara özelindeki çalışmaları birer örnek teşkil eder. Jam session'ların kavranması için tarihsel boyutun ötesinde müzisyenlerin sahnede nasıl iletişim kurdukları ve hangi beklenti-motivasyonlara sahip oldukları yanında izlerkitlenin taşıdığı önem ve performansa özgü "sosyomüziksel inşa" süreçleri de göz önünde bulundurulmalıdır.

"Sosyomüziksel İnşa": Teorik Boyut

Jam session'la ilgili erken dönem akademik araştırmalardan en dikkat çekeni, sosyolog William B. Cameron tarafından gerçekleştirilir. Bu çalışmada Cameron, jam session'ların caz müzisyenleri açısından mesleki bir faaliyetten ziyade "eğlence odaklı" olduğunu vurgular ve eğlence dışında "yeni müziksel fikirler edinme", "itibar artırma" gibi beklentilerin de olduğunu ekler (1954, s. 177, 180). Cameron (1954, s. 177-178) için jam session, az sayıda seçkin müzisyenin ilgili toplumun müziksel standartlarını bir kenara koyarak kendi estetik standartları doğrultusunda salt müzik yapma amacıyla bir araya geldiği performansları ifade eder. Cameron (1954) nezdinde bir caz müzisyeni için jam session, "arınma" ve "kendi estetik değerlerinin yeniden onaylanması" anlamına gelir. Burada Pinheiro (2013, s. 130), Cameron'un Becker'ın (1951) çalışmasından etkilenerek caz müzisyenlerinin toplumdan izole ve eğitimsiz olduğu yönündeki stereotip görüşleri aktardığını savunur. Diğer taraftan bir jam session'da sıklıkla sahne alan müzisyenlerin birbirlerine yakın davrandıklarını söyleyen Cameron (1954), "yabancı" görülen *konuk müzisyenlere*[8] ise şüpheyle yaklaşıldığını belirtir. Cameron (1954, s. 178); jam session'a katılmak isteyen bir konuk müzisyenin üç dört parçalık deneme ve *inisiyasyon*[9] sürecine tabi tutulduğunu, bu süreçte katılımcının hangi parçayı, hangi tondan tercih edeceğinin ise kişisel yeterliliğini gösteren bir "parola" işlevi gördüğünü aktarır. Nelson (1995), böylesi pratikleri *sözsüz iletişim* (*non-verbal communication*) bağlamında değerlendirir ve jam session'ların kolektif inşasında belli davranışların (müziksel veya müzik dışı) belli anlamları iletebilme gücü olduğuna dikkat çeker.

Cameron'un (1954, s. 179) ısrarla altını çizdiği üzere jam session'lar -kimi naif eleştirmenlerin inandıkları gibi- tamamen "kendiliğinden" ve "düzensiz" olmaktan ziyade yapılandırılmış sözlü kültürler olarak işler. Başka bir deyişle jam session'lar, yazılı kurallara dayalı olmayan informel uzlaşımlar üzerinden gerçekleşir. Kisliuk (1988, s. 152), bir jam session'ın işleyişinde etkin olan sosyomüziksel estetik değerleri ve zımni kuralları, *jam session adabı* (*jam session etiquette*) olarak ifade eder. Kisliuk (1988) da Cameron (1954) gibi jam session'larda dâhil olduğu anda katılımcıyı etkisi altına alan müziksel ve müzik dışı informel uzlaşımların geçerliliğinden bahseder. Bir jam session'da müzisyenler arasında var olan adap, bir etnomüzikolog açısından *etnoteoriye*[10] (*ethnotheory*) tekabül eder. Bir araştırmacının jam session'ı var eden topluluğun müziksel süreçler ile kültürel değerlere dair teorilerini keşfetme çabası olan etnoteori, aslında jam session adabını anlama gayretiyle örtüşür. Dolayısıyla bir jam session bağlamında ilgili müzisyen topluluğunun

[8] Konuk müzisyenlik, Simmel'in *yabancı* (*stranger*) kavramı üzerinden okunmaya oldukça elverişlidir. Simmel'e (1971/2015) göre diğer üyelerden farklı bir role sahip olduğundan, grup içi katılımı sınırlı olan ve grubun eğilimlerine bütünüyle bağımlı kalmayan yabancı, grubun kendisine mesafeli şekilde asli üyelere yönelik bir nesnelliği taşır. Bu nedenle jam session'larda "yabancı" olarak konuk müzisyenlerin normlar tarafından az sınırlandırılma hâli, jam session adabının tartışmaya açılması ve ihlal edilmesi olasılığını da beraberinde getirir. Bu durum jam session açısından konuk müzisyenlerin, eşzamanlı olarak hem "vazgeçilmez" hem de "gerilimli" konumlarını açıkça gösterir.

[9] Latince *initium* kelimesinden gelen inisiyasyon; "bir yere girme", "iştirak etme", "kabul edilme", "başlama" gibi anlamlar taşır ve geleneksel/spiritüel topluluklarda "statüyü kökten değiştirmeyi amaçlayan sözlü öğreti ve ayinlerin tümü" olarak tanımlanabilir (Eliade, 1958/2022, s. 14). Bir öznenin ontolojik dönüşümüne tekabül eden kavram, jam session açısından düşünüldüğünde bir müzisyenin performans bağlamının adabına/sözsüz kurallarına uyumlanma sürecini ifade eder.

[10] Etnoteoriyi anlamak adına antropolojide *etnobilim* (*ethnoscience*) olarak geçen kavram üzerinde durmak gerekir. Stone'a (2008, s. 52) göre etnobilim, bir toplumun şeylere dair -dilde somutlanan- yerel sınıflandırmasını göstererek ilgili kültürün bilgi sistemini anlamaktır. İlişkili olarak etnoteori ise Monson (1996, s. 4) tarafından içeriden bakışla (*insider perspective*) bir kültürün müziksel süreçlerine ve kültürel değerlerine yönelik teorilerini çözümlemek olarak değerlendirilir.

informel uzlaşımlarını (jam session adabı) bulgulamak, araştırmacının etnografik bağlamda içeriden bakışını gerektirir.

Gooley (2011); jam session'lardaki bireysel-kolektif dışavurumu, dogmatik kısıtlamaların gevşetilmesi ile ötekinin sesini dinleme ve tepki verme gibi hususiyetleri, demokratik topluma özgü ideal iletişim ekonomisine benzetir. Gooley (2011, s. 43), jam session'larda (bilhassa 1930-1940'larda ABD'de düzenlenenler) icracıların aynı zamanda izlerkitleye de dönüşerek "kapalı bir daire" oluşturduğunu, böylelikle izlerkitlenin sadece performansı takip edip hayran kalabileceğini; ancak işleyişine etki edemeyeceğini vurgular. Gooley (2011) için izlerkitle, jam session'ı "dikkatlice" dinleyebilir ve alkışlayabilir konumda olsa da etkinliğin iletişimsel mantığı çerçevesinde resmî bir denetçi değildir. Bu durum jam session'ı demokratik estetikten ziyade elitist kılabileceğinden, izlerkitlenin dışarıda bırakılmasının performansın "dışa dönük" mahiyetiyle ne denli uzlaşabileceği belirsizdir. Kısaca jam session'larda "demokrasi" ve "katılımcılık" gibi değerler, izlerkitleden ziyade müzisyen merkezli bir işleyişe vurgu yapar. Ayrıca müzisyenlerin ticari baskılardan uzak durma isteğine "özgürlük", "bireysellik", "kendiliğindenlik" ve "otantiklik" atfedilmesinin jam session kültürünü güçlendirdiğine dikkat çeken Gooley'in (2011, s. 44), "ticari baskılardan azade olma arayışı" esaslı yaklaşımı ile Cameron'un (1954), jam session'ları az sayıda seçkin müzisyenin kendi estetik algıları doğrultusundaki girişimi olarak değerlendiren yaklaşımı arasında önemli bir benzerlik olduğu aşikârdır.

Dempsey (2008), sembolik etkileşimci bir perspektifle bir jam session'da müzisyenlerin icraları ve arka planları üzerinden *bağlamsal parametreler* (*contextual parameters*) olarak adlandırdığı değişkenlerin belirleyiciliğini ele alır. Dempsey, Goffman (1972, 1974) örneğini vererek İngilizcede "*I do*" ("yapıyorum") gibi basit bir ifadenin bile içinde bulunulan bağlama göre çok farklı anlamlara gelebileceğini, benzer bir durumun jam session'larda etkileşim hâlinde bulunan müzisyenlerin eylemleri açısından da geçerli olduğunu savunur. Bu kapsamda Dempsey, Goffman'ın (1956/2020) "başkalarının karşısında yansıtılan bir durum tanımının sürdürülmesi" olarak ele aldığı *çerçeve* (*frame*) kavramı üzerinde durur. Goffman'a (1956/2021, s. 223) göre bir toplumsal kurumda çerçeve, işbirliği hâlindeki takım üyelerinin çabalarına tekabül eder. Benzer şekilde bir jam session'da takım üyelerini oluşturan müzisyenler, bir durum tanımı dâhilinde çerçeveyi çizmiş olurlar. Burada Dempsey (2008, s. 69); bir jam session'da çerçeveye yönelik "süregelen performans", "kişisel arka plan" (yaş/eğitim, statü, üslupsal tercihler), "besteler" gibi birçok parametreden bahseder (Tablo 1).

Tablo 1

Bağlamsal parametreler ve anlamları (Dempsey, 2008)

Parametre	**Anlamı**
1. Süregelen performans	Yeni cümleler (*phrases*) daha önce icra edilenlere uyum sağlama eğilimindedir; bir performansla ilgili parametrelerin ölçümü
2. Kişisel arka plan	
a. Yaş/eğitim	Değişikliklere aşinalık; diğer icracıların üslupsal değişiklikler yapma eğilimi
b. Statü	Yeni fikirleri tanıtmada başarı
c. Üslupsal tercihler	İcra tarzını değiştirme eğilimi
3. Besteler	Armonik değişimler üzerindeki kısıtlamalar, tematik materyal önerileri, ritmik kalıplar ve üslup değişiklikleri üzerindeki kısıtlamalar, yazılı basımların bir karışıklık kaynağı olarak kaydedilmiş performanslarla zıtlığı
4. Önceki performanslar	Tematik materyal önerileri
5. Jam session	
a. Genelde	Deneyselliğe eğilim

Parametre	Anlamı
b. Hususi session'lar	Üslupsal değişikliklere ilişkin sınırlamalar

Dempsey (2008), bir jam session'da takımın üyesi olan müzisyenin "başarılı" olabilmesi için ilgili bağlamsal parametrelerin farkında olması ve icrasını bu parametrelere "uyarlayabilmesi" gerektiğini savunur. Yaşlı müzisyenlerin yoğun olduğu bir jam session'da genç bir müzisyenin ton-dışı veya "dışarıdan/harici" (*outside*) icralarının anlaşılmayabileceği veya ünlü bir müzisyenin ani tempo değişimine deneyimsiz bir müzisyenin ayak uyduramayabileceği gibi örneklere değinen Dempsey (2008, s. 71), her jam session'ın münhasır nitelikte olabileceğini ve bazı jam session'ların üslupsal açıdan daha deneysel, "açık fikirli" işleyebileceğini belirtir.

Dempsey'in (2008) sınırlı da olsa jam session'da müzisyenler arası prestij/itibar gibi Bourdieucü manada *simgesel sermaye* farklılıklarını ima etmesi önemlidir. Bir jam session'da bir icracının grup lideri veya yan müzisyen (*sideman*) olduğuna dair "profesyonellik" ve "statü" göstergelerinin performansın ilerleyişinde etkili olduğunu söyleyen Dempsey (2008, s. 65), performans esnasındaki bir müziksel hamle veya önerinin karşılık bulabilmesinde müzisyenin statüsünün başat rol oynayabildiğini gözlemler. Burada Dempsey'in (2008) Goffmancı teorik çerçeveye yaslanmış olması, güç ilişkilerinden ziyade etkileşimlere odaklanmaya yol açtığından, müzisyenler arası konumsal eşitsizliklerin etraflıca açıklanmasında yetersiz kalır. Buna karşılık Ankara'da jam session'ların etnografik düzeyde incelendiği Tan'da (2021) başvurulan Bourdieu'ye ait *sermaye*, *habitus*, *alan* gibi ilintili kavram setlerinin; güç ilişkilerinin açığa çıkarılmasında daha işlevsel oldukları anlaşılır. Bu çerçeveye göre her müzisyen, bir "oyun alanı" olarak performansa belli bir habitus ve sermaye uyarınca katılarak belli öznel-nesnel baskılar doğrultusunda icralarını ortaya koyar. Bu perspektif, bağlamsal parametrelerin bir müzisyenin içinde (habitus, sermaye) ve dışında (alan) diyalojik olarak işlediğini gösterir. Burada Bourdieu'nün (1980/1990, 1991) bilhassa erken çocukluğa gönderme yapan "ferdileşmiş toplumsallık" olarak tanımladığı habitusu, Hajer ve Uitermark'ın (2008) *performatif habitusu* üzerinden güncelleyerek irdelemek, yeni imkânlar sunar. Hajer ve Uitermark'a (2008, s. 7-8) göre performatif habitus, simgesel emeğin bir neticesi olarak belli çevrelerde bir oyuncuya faillik ve taktiksel zekâ sağlayan eğilimlerin rolünü belirtir. Performatif habitus, an dâhilinde rahatlıkla seçilip uygulanacak eylemlerden öte yılların birikimiyle gelişmiş bir "eylemsel repertuvarı" ima eder (Hajer, 2009, s. 183). Hartley (2009, s. 165-166), tarihsel olarak inşa edilen ve "içine düşülen" seçimleri vurgulayan performatif habitusun sosyal habitusa kıyasla bilinçli seçimlere dayandığını söyler. Böylece Bourdieu'nün dilin işleyişine yönelik olarak ortaya koyduğu "dilsel habitus + dilsel piyasa = dilsel ifade, konuşma" formülü, "performatif habitus + performatif piyasa = performatif ifade, performans" şeklinde ele alınabilir (Tan, 2021, s. 21). Burada performatif piyasa, performansa (örneğin jam session) özgü ihtiyaç ve taleplerin yol açtığı baskıyı temsil ettiğinden, ilgili formül dışsal olan ile içsel olanın çekişme ve müzakeresi temelinde bir "çıktı" olarak "performatif ifade"nin oluştuğunu gösterir.

Pedro (2014, s. 74) için jam session, periyodik olarak müziksel deneyimlerin paylaşıldığı ve *atmosfer*[11] (*scene*) içi toplumsal etkileşime, toplu buluşmalara imkân tanıyan bir performans modelidir. Yine Pedro (2014, s. 73); amatör müzisyenler, izlerkitle, tanıtımcılar, prodüktörler, mekânlar, mekân işletmecileri, gazeteciler, fotoğrafçılar, belgesel yapımcıları ve akademisyenler gibi failleri atmosferin yeniden üretimindeki asli bileşenler olarak kavrar. Pedro (2014), atmosferi oluşturan ilgili faillerin jam session'larda bir araya gelip belli müziksel deneyimleri üretebildiğini söyler. Kısaca Pedro, jam session'ı müzik atmosferlerinin bir bileşeni olarak konumlandırır.

[11] Scene veya Erol'un (2018, s. 30) deyimiyle "atmosfer/dünya/yaşam"; paylaşılan bir müziksel faaliyet veya beğeni etrafında müzisyenler, izlerkitle, yazarlar ve araştırmacıların esnek birlikteliğini ifade eden bir topluluktur (Cohen, 1999, s. 239). 1990'larda akademik içerik kazanmadan önce gazeticilikte ve gündelik manalarda başvurulan kavram, 1940'ların caz dünyasının marjinal ve bohem yaşamını tasvir etmede rol üstlenir (Bennett ve Peterson, 2004, s. 2).

Ayrıca Pedro (2014), Turino'nun (2008) bahsettiği *katılımcı* (*participatory*) ve *sunumsal* (*presentational*) performanslar ayrımından hareketle jam session'ları, her iki özelliği de bünyesinde barındıran "melez" bir performans modeli olarak tanımlar. Turino (2008, s. 26), katılımcı performansın sanatçı-izlerkitle ayrımına dayanmayan özel bir sanatsal pratik olduğunu ve asıl amaçlananın azami sayıda insanı, belli bir performans rolüyle katılımcı kılmak olduğunu belirtir. Bu performanslarda önem verilen husus, katılımcıların ortaya koyduğu katkıların niteliğinden ziyade katılımın gerçekleşmesidir. Turino'ya (2008, s. 35) göre katılımcı performanslar; demokratik bir içerik taşımaları sebebiyle mevcut kapitalist sistemin "rekabetçi", "hiyerarşik" ve "kâr merkezli" kültürel değerleriyle uyumlu olmaktan uzaktır. Turino (2008, s. 26), sunumsal performansları ise belli bir grup insanın/sanatçının başka bir gruba/izlerkitleye müziği hazırlaması ve sunması olarak tanımlar. Hâliyle sunumsal performanslarda sanatçı ve izlerkitle ayrımı oldukça belirgindir. Böylece Pedro (2014, s. 76-77), jam session'ı sunumsallığın (müzisyenlerin izlerkitleye performans sergilemesi) katılımcı yönelimle (konuk müzisyenlerin katılımına açıklık) bir bileşimi şeklinde değerlendirir. Pedro (2014), Gooley'in (2011) jam session'ları demokratik tanımlamasına rağmen izlerkitleyi dışarıda bırakılmasını elitist bulan yaklaşımını, Turino'nun katılımcı ve sunumsal performans modellerini sentezleyerek -tabiri caizse- üstesinden gelmeye gayret eder.

Pedro (2014), kentsel müzik atmosferlerinin kapitalist ekonomi çerçevesinde işlediğinden ötürü jam session'ların canlı müzik ekonomisine dayandığını söyler. Bu yüzden de jam session'ları düzenleyen faillerin (örneğin mekân işletmecileri, müzisyenler) maddi gelir elde etmesi ve müzisyenlere ödeme yapabilmesi zaruridir. Bu durum jam session'lara her türlü katılımı hayati derecede anlamlı kıldığından; "icra", "dinleme", "şarkı söyleme", "alkışlama", "içecek/yiyecek satın alma" gibi eylemler etkinliğin yeniden üretimine katkı sunar (Pedro, 2014, s. 77). Böylece jam session'larda izlerkitlenin hususi değerini vurgulayan Pedro (2014), Gooley'in (2011) izlerkitleyi performansın "önemsiz" ve "tesadüfi" katılımcıları olarak konumlandıran yaklaşımından ayrılır.

Diğer taraftan Pedro (2014), jam session'ların müzik atmosferlerinden türeyerek gerçekleştiğini ve daima belli profesyonel hiyerarşileri içerdiğini söyler. Bu kapsamda bütün mekânların canlı müzik yönetmeliğine tabi olduğunu ve yasallığın performansların çerçevesini belirleyen en üst hiyerarşik unsur olduğuna değinen Pedro; hiyerarşide kayda değer bir yer tutan mekân işletmecilerinin canlı müzik performansları düzenleme, müzisyenlerin ücretlerini ödeme ve etkinlikleri sona erdirmede irade sahibi olduklarını belirtir (2014, s. 77-78). Müzisyenler arası hiyerarşi açısından ise *ev sahibi grup*[12] (*house band*) üyesi müzisyenler, jam session'larda düzenli ücret alan kesimi oluştururken konuk müzisyenler ücret almayan kesimi oluşturur. Pedro'ya (2014, s. 78) göre jam session'larda amatör yönelimli konuk müzisyenler, "eğlence" ve "heyecan" arayışıyla sahnedeyken profesyonel yönelimli konuk müzisyenler ise eğlence arzularını müziksel olarak "aktiflik" ve atmosfere kendi kimliğini "bildirme" ve "pekiştirme" niyetleriyle birleştirirler. Profesyonel yönelimli ev sahibi grup, jam session'ın yapılandırılmış bir şekilde işlemesinde başat rol oynar. Ev sahibi grup, sahne aldığı ilk sette konuk müzisyenlerin katılımını teşvik ettiği gibi müziğin tür ve üslup bakımlarından yönelimini başka bir deyişle jam session adabına ilişkin ipuçlarını da ortaya koyar. Pinheiro'nun (2013) da değindiği üzere jam session'larda müziksel yeterliğin değerlendiriliyor oluşu göz önüne alındığında, belli icraların "kabul" veya "red" edilmesinde ev sahibi grubun hususi failliği olabilmektedir. Ev sahibi grubun müzisyenleri; jam session'lar vasıtasıyla düzenli maddi gelir (ekonomik sermaye), yeni müzisyenlerle tanışma (toplumsal sermaye) ve atmosfer içi statülerini bildirme (simgesel sermaye) gibi profesyonel yönelimlerine yatırım şansına erişirler (Pinheiro, 2013, s. 135). Ayrıca ev sahibi grubun liderini jam session'ların en güçlü faili olarak

[12] House band veya Türkçesiyle ev sahibi grup, düzenli olarak organize edilen jam session performanslarında ritmik altyapının (başta davul ve bas) sürekliliğinin sağlanması adına ücret alan müzisyenleri ifade eder (Nelson, 2011, s. 85). Bu sayede bir jam session'a katılacak konuk müzisyenler, icralarını gerçekleştirebilecek bir müziksel temele/altyapıya sahip olmuş olur. Bu çalışmada ise ev sahibi grup, bu tanımın ötesinde "performansın kurucusu/yöneticisi merkezî özne" olarak değerlendirilmektedir.

konumlandıran Pinheiro (2013); liderin başka müzisyenleri işe almak, repertuvarı belirlemek ve izlerkitleyle doğrudan iletişim kurmak gibi birçok görevi üstlendiğini vurgular.[13]

Pinheiro (2013) ve Lebert'in (2019), jam session'ları bir *ritüel* olarak inceleyen yaklaşımları üzerinde de durmak gerekir. Turner'ın (1977, s. 183) tanımladığı üzere "Jestler, kelimeler ve nesneler içeren, tecrit edilmiş bir yerde gerçekleştirilen kalıplaşmış bir dizi faaliyet" olarak tanımladığı ritüel, jam session'ın doğasını anlamada kayda değer imkânlar taşır. Bu doğrultuda etnografik metodolojiyle Manhattan jam session'larını irdeleyen Pinheiro (2013); jam session'ların tıpkı diğer ritüeller gibi iletişim içerdiğini, grubun birlik ve sürekliliğini kutladığını ve nihayetinde yeni estetik değerler ile performatif tutumlar vasıtasıyla dönüşümü (*transformation*) de teşvik edebileceğini söyler. Zira Pinheiro'ya (2013) göre jam session'lar; caz müzisyenlerinin paylaştığı değer ve inançların inşası, dışavurulması ve pekiştirilmesinde rol oynamaktadır. Burada Pinheiro (2013, s. 134), ritüelin bir parçası ve *lingua franca*'sı (ortak dil) olarak standart repertuvarın, performansı şekillendiren bir dayanak noktası olarak işlediğine değinir. Lebert (2019) ise Pinheiro'nun jam session'lara dönük ritüel yaklaşımını daha detaylı bir şekilde inceler. Burada Lebert, van Gennep'in (1909/1960) *geçiş törenleri* (*rites of passage*) ve Turner'ın (1967) *liminalite* kavramlarını işe koyar. Van Gennep'in herhangi bir toplumdaki bireylerin yaşamlarında bir devreden ötekine geçişte "eşik"lerin aşılmasına dikkat çekmesi, ilgili yaklaşımda merkezî bir yer tutar (Kınlı ve Yükselsin, 2016, s. 378). Turner (1967) ise liminal evredeki ritüel öznesinin bulanıklığını, "ikisinin ortası" (*betwixt and between*) ve "ne burada ne orada" (*neither-here-nor-there*) şeklindeki "marjinal" konumunu ele alır. Her iki kavramın da "geçiş" ve "eşikte olma" hâline işaret etmesi, jam session'larda müzisyenlerin alışıldık ile inovasyon arasında yaşadıkları çekişmeleri ve uyumlanma çabalarını ortaya koyar. Dolayısıyla eşikteki bir fail olarak müzisyenin, jam session ritüelinin norm ve değerlerine uyumlanabildiği takdirde "eşiği aşarak" yeni bir evreye ulaştığını tahayyül etmek hiç de zor değildir. Charlie Parker'ın meşhur başarısızlığını aktaran anektod, Parker'ın ilk etapta eşiği geçemediğini ve sonrasında eşiği geçmek adına gösterdiği üstün gayretle bir caz efsanesi olan "Bird" hâline geldiğine işaret etmektedir. Diğer taraftan Lebert (2019); jam session'ın ritüel simgeleri olarak efsanevi cazcıların kimliklerine bürünme (maske), standart repertuvar, çağrı ve yanıt ile hikâye anlatıcılığı (*storytelling*) gibi birçok unsura yer verir.

Sonuç

Sonuç kısmında çalışmanın tarihsel ve teorik bölümlerinde ele alınan hususlar üzerinden jam session'a dair literatür odaklı kapsayıcı bir tanımın yapılması gerektiğine inanıyorum. Jam session; bir ev sahibi grubun, konuk müzisyenlerin katılımına izin veren somut bir zaman ve mekân dâhilinde bir müzik pratiğini, informel olarak gelişen müziksel ve müzik dışı uzlaşımlarla icra etmeye çalıştığı, konuk müzisyenlerden informel uzlaşımlara riayet etmesinin beklendiği ve bütün müzisyenlerin "öğrenme", "itibar", "tanıtım" gibi ödülleri elde etmek amacıyla bir tür çekişme içinde olduğu, kökeni caza dayanan, doğaçlama merkezli, grup esaslı bir performans modelidir. Burada bütün tanımlama faaliyetlerinde olduğu gibi söz konusu tanım girişimimin de öznel ve göreli olduğunu belirtmek gerekir. Ancak çalışma boyunca ilgili tanımın, jam session'a ilişkin "düzensizlik" ve "kendiliğindenlik" gibi ortak duyusal çağrışımların ötesinde -Cameron'un (1954) da vurguladığı- bir işleyişe sahip olduğunu açıkça gösterir. Bir topluluğun zaman içinde geliştirdiği informel uzlaşımlar veya -Kisliuk'un (1988) ifadesiyle- jam session adabı, katılımcılar nezdinde yapılandırıcı bir güç olarak işler. Her durumda "ardışık" ve "düzenli" olmasıyla tıpkı bir ritüel gibi düzenlenen jam session'ların gelişen temayüller üzerinden informel uzlaşımları da beraberinde getireceği açıktır. Jam session'ların; irtibatlı olduğu müzisyenler, şehir ve ülke gibi birçok etken temelinde "biricik" (*unique*) olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu manada Dempsey'in (2008) değindiği bağlamsal parameterlerin (Tablo 1), hususi

[13] Lider özneye dair sıralanan ilgili eylemlerin tekil bir bireyin ötesinde kolektif düzeyde de gerçekleşebileceği Tan'ın (2021) çalışmasında gözlemlenir.

bağlam dâhilinde değişebileceği bilinmelidir. Yine de bir bebop jam session'ında üslup, tavır ve repertuvar gibi bileşenlerin tarihsel düzeyde "güçlü uzlaşılar" taşıyabileceği ve beraberinde küresel caz atmosferinde lingua franca olarak geçerli olabileceği göz ardı edilmemelidir. Sonuçta jam session'larda belli informel uzlaşımların, konuk müzisyenlere açıklığın ve müzisyenler arası statü farklılıkları sebebiyle muhtemel güç ilişkilerinin "olmazsa olmaz" (*sine qua non*) bir nitelik taşıdığını söylemek yanlış olmaz.

Çeşitli sosyal bağlamlarda gerçekleşen farklı jam session'ların özgünlüğünü anlamak, araştırmacının belli bir metodolojiyle hareket etmesini şart koşar. Zira jam session'lara tarihsel yaklaşım, ilgili belgeler ve müzisyen anektodları üzerinden etkileşimin sınırlı ve donuk bir görüntüsünü aktarabilir. Ancak gözlem, katılımcı gözlem ve görüşme gibi yöntemlere dayalı etnografik yaklaşımın jam session'ın etkileşimci doğasını yakalamada ve hususi müziksel süreçleri anlamada başat rol oynayacağı açıktır. Bu manada Monson'ın (1996) etnoteori kavramı, Merriam'ın (1964) "kavram-davranış-ses" şeklindeki temel etnomüzikolojik modelinde dil üzerinden hayat bulabilen kavramsal dışavurumları anlamakla örtüşür. Bu yaklaşım, tınısallığın büyük ölçüde insani iletişim ve etkileşim üzerinden (en temelde informel uzlaşımlar) belirlendiği jam session'ların irdelenmesine önemli bir zemin sağlar. Metodoloji dışında teorik boyut bölümünde değindiğim literatürün, jam session'dan öte irticalî olan (veya olmayan) çeşitli müzik pratiklerinin irdelenmesinde etkili olanaklar sunduğu belirtilmelidir. Bu bağlamda "şimdi"ye ve "somut"a yaslanacak ampirik çalışmalar çerçevesinde ele alınan metodolojik ve terminolojik yaklaşımlara dair sınamanın ise gelecek çalışmalar açısından değer arz ettiğinin altı çizilmelidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Selim Tan
[1] Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye
0000-0002-1343-9157 selim.tan@mgu.edu.tr

Kaynakça | References

Agawu, K. (1997). Analyzing music under the new musicological regime. *The Journal of Musicology*, *15*(3), 297-307.

Bailey, D. (2011). *Doğaçlama* (A. Bucak, Çev.). Pan Yayıncılık. (Özgün eser 1980 tarihlidir)

Becker, H. S. (1951). The professional dance musician and his audience. *American Journal of Sociology*, *57*(2), 136-144.

Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). Introducing music scenes. A. Bennett & R. A. Peterson (Ed.), *Music scenes: Local, translocal and virtual* içinde (s. 1-15). Vanderbilt University Press.

Berendt, J. E. (2010). *Caz kitabı: Ragtime'dan fusion ve sonrasına* (N. Ozan, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 1953 tarihlidir)

Berliner, P. F. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. The University of Chicago Press.

Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (R. Nice, Çev). Stanford University Press. (Özgün eser 1980 tarihlidir)

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (G. Raymond & M. Adamson, Çev.). Harvard University Press.

Cameron, W. B. (1954). Sociological notes on the jam session. *Oxford University Press*, *33*(2), 177-182.

Carr, I., Fairweather, D., & Priestley, B. (1987). *Jazz: The essential companion*. Paladin Grafton Books.

Caz (1956). Akis, 6(103), 28-29.

Chazelle, D. (Yönetmen). (2014). *Whiplash* [Film]. Bold Films; Blumhouse Productions; Right of Way Films.

Cohen, S. (1999). Scenes. B. Horner & T. Swiss (Ed.), *Key terms in popular music and culture* içinde (s. 239-250). Blackwell Publishing.

Cook, N. (2008). We are all (ethno)musicologists now. H. Stobart (Ed.), *The new (ethno)musicologies* içinde (s. 48-70). The Scarecrow Press.

Dempsey, N. P. (2008). Hook-ups and train wrecks: Contextual parameters and the coordination of jazz interactions. *Symbolic Interaction*, *31*(1), 55-75.

DeVeaux, S. (1997). *The birth of bebop: A social and musical history*. University of California Press.

Erenberg, L. A. (1989). Things to come: Swing bands, bebop, and the rise of a postwar jazz scene. L. May (Ed.), *Recasting America: Culture and politics in the age of cold war* içinde (s. 221-245). The University of Chicago Press.

Erol, A. (2015). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve müzik*. Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2024). *Bellek, tarih ve müzik: Finlandiya Tatarları*. Bağlam Yayıncılık.

Feige, D. M. (2016). *Caz felsefesi* (N. Açа, Çev.). Dost Kitabevi. (Özgün eser 2014 tarihlidir)

Fordham, J. (1998). *Caz* (S. Davran, Çev.). Akbank Kültür ve Sanat Yayınları. (Özgün eser 1993 tarihlidir)

Fremon, D. K. (2000). *The Jim Crow laws and racism in American history*. Enslow Publishers.

Gillespie, D., & Fraser, A. (1979). *Dizzy: To be or not to bop, the autobiography of Dizzy Gillespie with Al Fraser*. Da Capo Press.

Goffman, E. (1972). The neglected situation. P. P. Giglioli (Ed.), *Language and social context* içinde (s. 61-66), Penguin.

Goffman, E. (1974). *Frame analysis*. Harper and Row.

Goffman, E. (2021). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (B. Cezar, Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser 1956 tarihlidir)

Gooley, D. (2011). The outside of 'sitting in": Jazz jam sessions politics of participation. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, *16*(3), 43-48.

Hajer, M. A (2009). *Authoritative governance: Policy-making in the age of mediatization*. Oxford University Press.

Hajer, M., & Uitermark, J. (2008). Performing authority: Discursive politics after the assassination of Theo van Gogh. *Public Administration*, *86*(1), 5-19.

Hartley, A. J. (2009). Character, agency and the familiar actor. P. Yachnin & J. Slights (Ed.), *Shakespeare and character: Theory, history, performance, and theatrical persons* içinde (s. 158-176). Palgrave Macmillan.

Herzig, M., & Baker, D. (2014). Beyond jamming: A historical and analytical perspective on the creative process. *Journal of the Music & Entertainment Industry Educators Association*, *14*(1), 183-217.

İrticalen (t.y.). *Kubbealtı sözlük* içinde. Erişim adresi: lugatim.com/s/irticâlen

İrticalî (t.y.). *Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/

Jackson, T. A. (1998). *Performance and musical meaning: Analyzing "Jazz" on the New York scene* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Columbia University.

Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.

Kınlı, H. D., & Yükselsin, İ. Y. (2016). Eşikler, müzikler ve liminalite: Profesyonel Roman müzisyenler ve Bergama yöresi evlilik ritüellerindeki liminal rolleri. *International Journal of Human Sciences*, *13*(1), 375-399.

Kisliuk, M. (1988). "A special kind of courtesy": Action at a bluegrass festival jam session. *TDR (1988-)*, *32*(3), 141-155.

Lebert, R. (2019). *Jam sessions as rites of passages: An ethnography of jazz jams in Phoenix* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Arizona State University.

Lewis, G. E. (1996). Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. *Black Music Research Journal*, *16*(1), 91-122.

McCollum, H., & Hebert, D. G. (Ed.). (2014). *Theory and method in historical ethnomusicology*. Lexington Books.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Monson, I. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press.

Monson, I. (2007). *Freedom sounds: Civil rights call out to jazz and Africa*. Oxford University Press.

Nelson, L. D. (1995). The social construction of the jam session. *Jazz Research Papers*, *15*, 95-100.

Nelson, L. D. (2011). *The social and musical construction of the jam session in jazz* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Kentucky.

Nettl, B. (1974). Thoughts on improvisation: A comparative approach. *The Musical Quarterly*, *60*(1), 1-19.

Nettl, B. (1998). Introduction: An art neglected in scholarship. B. Nettl & M. Russell (Ed.), *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation* içinde (s. 1-23). The University of Chicago Press.

Norman Granz JATP pilot... (1979). *Down Beat*, *46*(16), 31-32.

Öztürk, O. M. (Ed.). (2023). *Eleştirel boyutlarıyla müzikoloji*. Müzik Eğitimi Yayınları.

Parker, C. (1993). *Bird's eyes: Last unissued, vol. 7* [Derleme]. Philology.

Pedro, J. (2014). Jam sessions in Madrid's blues scene: Musical experience in hybrid performance models. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, *4*(1), 73-86.

Pinheiro, R. N. F. (2011). The creative process in the context of jazz jam sessions. *Journal of Music and Dance*. *1*(1), 1-5.

Pinheiro, R. N. F. (2013). Jam sessions in Manhattan as rituals. *Jazz Research Journal*, *6*(2), 129-150.

Qureshi, R. B. (1995). Music anthropologies and music histories: A preface and an agenda. *Journal of the American Musicological Society*, *48*(3), 331-342.

Reisner, R. G. (Ed.). (1991). *Bird: The legend of Charlie Parker*. Da Capo Press. (Özgün eser 1962 tarihlidir)

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.

Russell, R. (1971). *Jazz style in Kansas City and the Southwest*. University of California Press.

Russell, R. (1973). *Bird Lives! The high life and hard times of Charlie (Yardbird) Parker*. Charterhouse, New York.

Schudel, M. (2006, 18 Ocak). Bob Weinstock: Jazz record producer. *Washington Post*.

Schuller, G. (1977). *Early jazz: Its roots and musical development*. Oxford University Press. (Özgün eser 1968 tarihlidir)

Shapiro, N., & Hentoff, N. (Ed.). (1966). *Hear me talkin' to ya: The story of jazz as told by the men who made it*. Dover Publications. (Özgün eser 1955 tarihlidir)

Shelemay, K. K. (1980). "Historical ethnomusicology": Reconstructing Falasha liturgical history. *Ethnomusicology*, *24*(2), 233-258.

Simmel, G. (2015). Yabancı. *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, Çev.) içinde (s. 149-154). Metis Yayınları. (Özgün eser 1971 tarihlidir)

Smithsonian jazz oral history project with J.J. Johnson (1994, 26-27 Şubat). Interview by David and Lida Baker, Smithsonian Jazz, US.

Stobart, H. (Ed.). (2008). *The new (ethno)musicologies*. The Scarecrow Press.

Stokes, M. (1998). Etnisite, kimlik ve müzik (A. Yılmaz, Çev.). *Dans Müzik Kimlik: Folklora Doğru Çeviri / Araştırma Dergisi*. *63*, 123-149. (Özgün eser 1994 tarihlidir)

Stone, R. M. (2008). *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Education.

Tan, S. (2021). Performativity in game: The case of "Yüzen Oda" in Ankara jam sessions. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, *20*, 19-34.

Tan, S. (2023). *Müziksel meşruiyet ve değer: Ankara caz atmosferi* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Taylor, R. (1978). *Art, an enemy of the people*. The Harvester Press Limited.

Turino, T. (2008) *Music as social life: The politics of participation*. The University of Chicago Press.

Turner, V. W. (1967). *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Cornell University Press.

Turner, V. W. (1977). Variations on a theme of liminality. S. L. Moore & B. G. Myerhoff (Ed.), *Secular ritual* içinde (s. 36-53). Van Gorcum.

Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M. B. Vizedon & G. L. Caffee, Çev.). Routledge. (Özgün eser 1909 tarihlidir)

Walker, K. (2010). Cut, carved, and served: Competitive jamming in the 1930s and 1940s. *Jazz Perspectives*, *4*(2), 183-208.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 110–128

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658504

Submitted 15.03.2025
Revision Requested 15.05.2025
Last Revision Received 16.05.2025
Accepted 23.05.2025
Published Online 27.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Research Article

Open Access

Arabic Music Conference 1932 Committees "Committee of Makams, Rhythm, and Composition"

Mohamed Mostafa Ahmed Mohamed [1], Gözde Çolakoğlu Sarı [1] & Ozan Baysal [1]

[1] İstanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musiology, İstanbul, Türkiye

Abstract

The 1932 Cairo conference was a significant event that comprised seven committees, particularly the Committee of Makams, Rhythm, and Composition. This committee is of paramount importance as it underscores two fundamental elements of music: scales and rhythms. In Arabic and oriental music, these scales are termed makams, highlighting the committee's vital role in exploring the intricate makams and rhythms central to the conference discussions.

The scientific research associated with this committee aimed to investigate the notations, musical symbols, names, and forms of the makams presented. The committee scrutinized the submitted reports and made decisions that enhanced the collective understanding of these musical elements. The outcomes of their deliberations were documented and subsequently published in the 1932 conference book.

It is imperative to approach the analysis of these committee minutes and reports with rigor and scholarly integrity. By accurately presenting these insights, we fulfil the scientific responsibility to preserve the legacy and depth of the discussions essential in shaping our understanding of Arabic music during this time.

Keywords 1932 conference · Committee of Makams-Rhythm and Composition · Committee minutes and reports

Author Note This paper re-evaluates some of the data obtained for the PhD thesis of the first author.

Citation: Mohamed, M. M., Çolakoğlu Sarı, G. & Baysal, O. (2025). Arabic music conference 1932 committees "Committee of makams, rhythm, and composition". *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 110-128. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658504

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Mohamed, M. M., Çolakoğlu Sarı, G. & Baysal, O.

Corresponding author: Mohamed Mostafa Ahmed Mohamed ahmed15@itu.edu.tr

Arabic Music Conference 1932 Committees “Committee of Makams, Rhythm, and Composition”

The 1932 Arabic Music Conference, held in Cairo under the patronage of King Fuad I, represents a pivotal moment in the history of Arabic music. It marked the first significant attempt to systematize, standardize and modernize Arabic musical traditions while facing tensions between local practices and Western theoretical frameworks. At a time when Egypt was undergoing rapid sociocultural and political transformation, the conference emerged as a key platform for negotiating the future of Arabic music. The event brought together musicologists, musicians, educators, critics, and composers from Arab, Turkish, and European backgrounds, as well as ensembles from North Africa and the Middle East, to thoroughly examine Arabic music’s structure and aesthetics. The program was divided into daily committee meetings and performances, focusing on technical musical issues. A significant outcome of the conference was preserving 150 gramophone records and archiving a diverse collection of Arabic music and singing styles.[1]. One of the primary objectives of the 1932 conference was to unify Arabic music and preserve its identity. Egypt's scientific and cultural renaissance in the early nineteenth century played a pivotal role in this endeavor, signifying a substantial shift in artistic musical thought.

The terminology for makams and rhythms varied across different countries; the inaugural conference achieved its aims by harmonizing the makams and rhythms employed across Arab countries, grounding them in Egyptian scientific and theoretical principles. This initiative also played a significant role in standardizing lyrical and instrumental forms of Arabic music. Interestingly, some musical forms were known by different names even though they referred to the exact composition[2].

Scholars have examined the 1932 conference from various perspectives, emphasizing its cultural and political significance. According to Racy (1991), the event highlighted tensions between modernization, the influence of Western musical frameworks, and the desire to preserve traditional values. This dual aim- reviving and modernizing Arabic music- was central to the conference’s discussions. Interestingly, as Öğüt (2012. pp. 38-39) explains, Egyptian scholars from the organizing committee were the primary advocates of "Westernization," while many professional musicians and European ethnomusicologists emphasized the importance of tradition and preservation. Öğüt also contextualizes the conference within Egypt’s leading role in the Arab world and its broader efforts toward cultural modernization. Consequently, much of the reform process was shaped by Western musical practices.

One of the most notable moments of the conference, which reflected this tension between tradition and modernization, involved the Lebanese musician Wadih Sabra, who introduced a modified piano capable of playing Arabic makams. However, Abd Wahab and Umm Kulthum, after testing it with their singing, found the instrument unsuitable, disappointing Sabra (Sahab, 1994. p. 10). This incident highlighted a more significant issue: the Egyptian participants' reliance on their ears rather than theoretical frameworks when analyzing makams (Yekta, 1934. pp. 19-20). As Yekta mentioned in his memoirs (1934), such issues remained central: Should the fate of makams be decided by theoreticians or by creative artists with a practical connection to the music? Should the future of Arabic music rely on precise instruments measuring vibrations or on the intuitive judgment of experienced artists? Such debates, along with disagreements over the structure of the Arabic makam, sparked significant controversy within the conference and beyond. However, despite

[1] This collection includes *Mowashahat*, praise songs for the Prophet, and folk songs from Egypt, Iraq, Yemen, Syria, Lebanon, Tunisia, Morocco, and Turkey (Sahab, 1994. p. 9).

[2] In Lyrical forms, the Nuba in the Arabian Maghreb is essentially equivalent to the Mowashah form.

these disputes, there was unanimous agreement that the 1932 Arabic Music Conference was one of the most critical events in the modern era (Sahab, 1994. p. 10).

Among the seven committees formed during the conference, the Committee of Makams, Rhythm, and Composition played a central role in developing a systematic approach to Arabic music. Its task was to examine and codify the core musical elements of makams and rhythms, creating a coherent framework to standardize them across various regions, including Egypt, Syria, and Iraq (Katz, 2015). European scholars such as d’Erlanger and Sachs significantly influenced the committee's work, often applying Western methodologies to analysing and classifying Arabic music (Thomas, 2007). The conference thus reflected not only the cultural aspirations of the Arab world but also the geopolitical dynamics of the time, as Arab nations sought to assert cultural independence amidst colonial influences (Llano, 2023).

Scholarly analysis has also focused on the technical aspects discussed at the conference, particularly musical intervals and rhythms. Ghrab (2005), for example, explores the complexities of reconciling Eastern and Western approaches to music theory. Danielson (1994) provides a detailed historical account of the conference’s organizational structure and the contributions of key figures, such as Baron d’Erlanger and Ali Darwish, to the committee's work.

This article explores the 1932 Arabic Music Conference, focusing on the minutes and resolutions from the Committee on Makams, Rhythm, and Composition. By focusing on selected sessions documented in the official conference book, the study seeks to uncover how the committee’s work contributed to the codification, standardization, and transmission of Arabic musical knowledge in the early twentieth century, thus, highlighting the conference's role in shaping Arabic music theory and practice while emphasizing the importance of the often-overlooked conference book as a crucial historical document. The study indicates that language barriers may have restricted access for Western scholars and observes that advancements in Arabic music notation can complicate interpretation. Furthermore, it suggests that investigating Turkish makam music could provide valuable insights into older notation systems, thus helping to bridge gaps in our understanding of Arabic music’s history. By examining the relationships between these musical traditions, the article aims to foster a deeper appreciation for the complexities and richness of Arabic music’s history and evolution. Through this analysis, the enduring significance of the 1932 conference remains a constant presence within the field of musicology.

Methodologically, the study is based on a qualitative content analysis of the minutes and reports published in the 1932 conference book, which is utilized here as a primary reference source for the first time to showcase selected sections of scientific content discussed during the conference. Before the 1932 conference, there was a notable scarcity of scientific references that accurately depicted Arabic music in Egypt, particularly regarding the makams and rhythms used in notation, even in the century preceding the conference. This study gives particular attention to three committee sessions chosen based on their engagement with three interrelated areas: the classification of makams by tonal centers, the standardization of rhythms across geographic zones, and the documentation of instrumental and lyrical forms. Comparative analysis is employed to evaluate the differences between the theoretical models proposed by the Institute of Oriental Music and those presented by European scholars, with cross-references to contemporary Arabic and Turkish music traditions[3].

The following sections will present an in-depth analysis of the committee’s examinations, the classification systems proposed for makams, and the debates over rhythm and notation. Finally, the study will

[3]The limitations inherent in dealing with historically framed terminologies, transcription systems, and culturally embedded assumptions about modality and rhythm should also be acknowledged.

reflect on the conference's broader impact and explore how its outcomes continue to influence Arabic music theory today.

Historical Perspective

The Ottoman Empire's presence in Egypt from 1517 to 1914 had a profound influence on the landscape of Arabic music. During this period, most scientific references and sources were directed to Istanbul, with subsequent reports and resources flowing back to the Arab world (Ali, 2009. p. 120). This historical context highlights one reason for the scarcity of documented scientific references regarding Arabic music in Egypt and across the Arab world.

Foundational Turkish music texts vital for understanding ancient Arabic makams include Saifuddin Urmawi's *Kitap Edwar*. Ali (2009) notes that this book, initially taken from Cairo to Istanbul, has unfortunately not been recognized or included in the curricula of the Higher Institute of Arabic. This situation underscores the disconnect between Arabic music and its scientific foundations during the approximately 400 years of Ottoman rule, which persisted until the early 20th century.

At the close of the 18th century, during Napoleon Bonaparte's invasion of Egypt, he commanded a formidable army alongside a distinguished group of France's leading scientists. Their objective was to research and excavate the region's rich cultural heritage, and their findings were assembled into a comprehensive multi-part work titled The Description of Egypt. One prominent chapter in this historical account is “Music and Singing among Modern Egyptians." It emphasizes the efforts of a dedicated team of musicologists led by the esteemed Guillaume-André Villoteau, who produced a comprehensive and unparalleled report on the musical practices of Egyptians in the late eighteenth century.

Villoteau's report offers valuable insights into the early challenges the French faced in understanding Arabic music. They initially struggled due to the absence of written musical notation for the Arabic makams. However, after spending an extended period with the Egyptians, they gradually adapted to this unfamiliar musical terrain (Villoteau, 1810. pp. 171-172). French scholars initiated the practice of notating music influenced by the musicians of the late eighteenth century, marking the first recorded instance of written music from that era. The Egyptian musicians were quite astonished by the scholars' ability to interpret these notations (Villoteau, 1810. pp. 173-175).

In the mid-18th century, Khedive Ismail envisioned Egypt as a vibrant extension of Europe. To realize this dream, he commissioned the first opera house in Egypt and the Arab world. This landmark venue showcased[4] operas and ballets performed by European troupes, catering to the foreign audience in Egypt at the time.

Abdul Hamouli, the renowned Egyptian composer and singer, played a crucial role in fostering cultural exchange between Egypt and Turkey during the late 19th century. With the Khedive’s support, he travelled to Istanbul multiple times, accompanied by a group of talented musicians, and immersed himself in the rich landscape of Turkish music (Ḥāfiẓ, 1984. pp. 51-55). Establishing the opera house in Egypt marked a new chapter in this cultural dialogue, facilitating dynamic interactions between diverse musical traditions. This period witnessed the arrival of Turkish musical groups and ensembles in Egypt, encouraging collaboration and mutual appreciation. Significant Turkish instrumental forms, such as the *Samai* and *Longa*, were integrated into the Egyptian musical repertoire. These influences enriched the local music scene and inspired 20th-century Egyptian composers to create innovative works that blended these distinct styles. Ultimately, this cross-cultural exchange contributed significantly to the evolution of Egyptian music as we know it today (Ḥāfiẓ, 1984. pp. 56-60).

[4] Military bands also entertained viewers with Egyptian melodies through their renditions of anthems and marches.

The Committee of Makams, Rhythm, and Composition (Some Sessions)

This committee played a central role in shaping the scientific and systematic study of Arabic music during the 1932 Arabic Music Conference. The committee unanimously elected Rauf Yekta chairman and appointed Safar Ali, the technical representative of the Institute of Oriental Music, as secretary. It conducted nineteen sessions to deliberate on various reports submitted by conference members and external contributors (Arabic 1933. p. 133).

The Scientific Content of the Committee of Makams, Rhythm, and Composition

The committee's primary focus was on classifying and codifying the core elements of Arabic music: makams and rhythms. During its sessions, the committee accepted a report by Baron d'Erlanger and Ali Darwish, which presented a comprehensive list of 95 Eastern makams organized by their primary tones, as well as a collection of 101 Oriental rhythms developed collaboratively. These contributions were vital because they sought to standardize musical elements across different regions and traditions within the Arab world.

Baron d'Erlanger also contributed to the committee's understanding of regional musical practices by submitting reports on Moroccan-Andalusian music and the Andalusian *Nuba* traditions of Algeria, Tunisia, and Morocco. In parallel, Ali Darwish presented a list of 30 rhythms specific to Syria, mainly from Aleppo, while Sami Shawwa provided insights into the makams practiced in Iraq and the Arabian Peninsula. These reports provided a diverse geographic perspective on the commonalities and variations in Arabic music, contributing to the committee's broader aim of developing a unified theoretical framework.

The committee's interest in practical applications of rhythm and composition extended to a unique invention by Abdul Hamid Effendi, who designed a device capable of producing 30 different Arabic and Turkish rhythms. Recognizing its potential as an educational tool, the committee recommended modifications to the device to improve its effectiveness in teaching rhythm (Arabic 1933. p. 134).

Table 1

Committee of Makams, Rhythm, and Composition Details

SESSION	TOPIC	CHAIRMAN & SECRETARY	MEMBERS	DATE & TIME
Sixth Session	Makams Primary Note	***Rauf Yekta&Safar Ali***	*Ali Darwish, Daoud Hosni, Darwish Hariri, Hassan Memluk, Jamil Owais, Kamel Khula'i, Masoud Jamil and Sami Shawwa.*	Saturday, March 19, 1932. At 9 o'clock in the morning.
Eighth Session	Rhythms Used in Egypt & Presented Makams on Dukah by Darwish and d'Erlanger	***Rauf Yekta &Safar Ali***	*Ali Darwish, Daoud Hosni, Hassan Memluk, Jamil Owais, Kamil Khula'i, Masoud Jamil and Sami Shawwa.*	Monday, March 21, 1932. At 9 o'clock in the morning.
Thirteenth Session	Makams, Lyrical & Instrumental Forms Presented by Egypt	***Rauf Yekta&Safar Ali***	*Ali Darwish, Daoud Hosni, Darwish Hariri, Jamil Owais, Kamil Khula'i, Hassan Mamluk, Masoud Jamil and Sami Shawwa.*	Wednesday, March 23, 1932. At 4 o'clock in the afternoon.

As observed, the Committee of Makams, Rhythm, and Composition engaged in a wide-ranging series of discussions throughout nineteen sessions, addressing the core elements of Arabic music. In this section, we have selected three key sessions to focus on due to their significance in shaping the committee's work on systematizing and classifying makams, rhythms, and lyrical forms. These sessions are:

- Sixth Session: Focused on the classification of makams by their primary notes.
- Eighth Session: Discussed the rhythms used in Egypt and presented makams based on Dukah as introduced by Ali Darwish and Baron d'Erlanger.
- Thirteenth Session: Addressed makams, lyrical, and instrumental forms as practiced in Egypt.

These sessions encapsulate the committee's efforts to systematically analyze and codify the diverse musical practices across the Arab world, drawing attention to regional variations and shared traditions. The following Table 1 provides key details of the committee's sessions, as recorded in the 1932 conference book:

Classification of Makams according to their Primary Tones (Sixth Session)

During the committee's sixth session, the classification of makams became a focal point. The committee compiled a list of the 52 makams utilized in Egypt and analyzed them by their primary tones. Table 2 presents the committee's arrangement of the makams according to the primary tone.

Table 2

Makams on Primary Tone (Arabic 1933. p. 140).

Makams on *Yekah*	*Yekah, Farhafza, Shat Arban.*
Makams on *Huseyini Ashiran*	*Huseyini Ashiran.*
Makams on *Ajem Ashiran*	*Ajem Ashiran, Shewk Afza, Tarz Gedid.*
Makams on *Irak*	*Iraq, Rahtul-Arwah, Dalkash Huran, Farhnek, Beste Nigar, Awig.*
Makams on *Rast*	*Rast, Suzinak "without Zirkula", Mahur, Hijazkar, Sazkar, Shorek, Nihawend, Kurdili Hijazkar, Newaeser, Nikriz, Besendide, Tarz Newin, Rehawi, Nihawend Kebir, Zangula, Egyptian Kerden,* and *Nihawend Murassa* "Famous with *Sumble Nihawend, Delenshin.*
Makams on *Dukah*	*Beyati, Saba, Egyptian Ushak, Karjyar, Hijaz, Isfahan, Huseyini, Muhayyer Ajam, Taher, Ardbar, Shehinaz, Saba Buselik, Kurdi,* and *Huseyini Kalgharar.*
Makams on *Sekah*	*Sıkah, Huzzam, Mustear, Maya*
Makams on *Geharkah*	*Geharkah*

The committee also examined a selection of makams submitted by Baron d'Erlanger, which were co-authored by Ali Darwish (Table 3).

Table 3

Baron d'Erlanger Makams Primary Tones (Arabic 1933. p. 141).

Makams on Yekah	*Yekah, Shat-Arban, Farhafza, Sultani Yekah*
Makams on Ashiran Huseyini	*Huseyini-Ashiran, Beyati, Buselik, Suzdal, Shewk Tarab*
Makams on Ashiran Ajem	*Ajem Ashiran, Shewk Afza, Shewk Ouur*
Makams on Irak	*Iraq, Rahtul-Arwah, Farhnek, Besta-Isfahan, Dalkash-Huran, Awig, Beste-Nigar, Awig-Ara, Rawnak-Nama*
Makams on Rast	*Rast, Suzdilara, Suzinek, Rehawi, Mahur, Zewil, Hayyan, Neyrez-Rast, Besendide, Delenshin, Sazkar*

Following this, the makams were broken down into their constituent *Jens*—the smaller melodic units within makams. A comparative analysis was then conducted, comparing the Egyptian makams to those used

in Syria (Aleppo), Marrakesh, Iraq, and the Arabian Peninsula. It was noted that all makams in Egypt were also present in Syria, except *Ushak*, which is referred to as *Huseyini Buselik in Egypt*.

Rhythms Used in Egypt & Presented Makams on *Dukah* by d’Erlanger and Darwish (Eight Session)

During this session, Sami Shawwa presented and compared a series of makams to a previous presentation. One of the key discussions centered on the fifth question about makams, which was addressed as follows: A composer is not required to start with a specific tone, but should consider the makam’s dominant tone. It’s important to note that the dominant tone is not always the fifth (la quinte) in the context of makams in oriental music. For example, a composer working with the makam *Muhayyer* is not obligated to begin with the tone traditionally associated with confusion but can select any adjacent tone that fits the composition.

The consensus among the committee members was that the artistic structures of these makams do not limit the composer’s creativity. As a result, it is neither necessary nor possible to modify the rules of makam, as these rules are inherently tied to what is essential for the creation and performance of makams. Nevertheless, the original tonal foundation of each makam should be respected.

Rhythm was also a significant area of study. The committee reviewed a report from the Institute of Oriental Music that documented 20 rhythms used in Egypt, each paired with corresponding melodic models (Table 4). Additionally, 30 melodic models from Aleppo were examined and approved, further reinforcing the committee’s goal of cross-regional standardization (Arabic 1933. p. 135).

Table 4

The rhythms used in Egypt (Arabic 1933. p. 144).

The Twenty Fourth	*Muhager*
Chenber	*Murabba*
Worshan	*Medawer*
The sexteenth	*Masmudi*
Muhager Masder	*Newkhat Hindi*
Raheg	*Semai Derig*
Fakhet	*Zurufat*
Awfer	*Semai Sakil*
Mukhames	*Aksak*
Newakhet	*Semai Sereband*

Ali Darwish then presented the committee with a notebook containing thirty-three papers listing the remaining makams, which he had compiled with Baron d’Erlanger. The committee examined these makams using *Dukah* as the primary tone. They are listed: *Kargirar, Ushak Turki, Zefertin & Beyati Rakemti, “Baba” Tahir, Isfahan, Kerden, Beyati Sultani, and Ardbar.*

Makams, Lyrical & Instrumental Forms Presented by Egypt (Thirteenth Session)

When discussing composition, the committee reviewed and approved a comprehensive report on instrumental and lyrical compositions used in Egypt, with a particular focus on their relationship with rhythm. Ali Garm's submission supplemented this report, detailing the various composition practices in Egypt. Both reports were consolidated during the committee’s thirteenth session.

During this session, a discussion arose concerning a list of the makams used in Egypt and their specific tonal dimensions, as outlined by Emil Arian. The committee reviewed a document detailing the makams' dimensions in millimeters, commissioned by the Institute's Preparatory Committee.

After thorough deliberation, the committee members accepted the division proposed by the Committee of Scale despite the objections of Rauf Yekta and Masoud Jamil, who expressed disagreement with the proposed division. They did not support the acceptance of this division, even though the Committee of Scale had approved *Diwan*’s moderate interpretation.

Furthermore, the conference secretariat requested that the committee review a report submitted by Ibrahim Khalil Anis, which discussed Abdul Hamid’s development of a device for creating Egyptian and Turkish rhythms. In addition, the committee examined various lyrical and instrumental compositions used in Egypt, highlighting their unique characteristics and their relationship to rhythms.

These findings, as outlined in the report submitted by the institute's artistic technical committee, were duly approved and categorized as follows:

Types of Lyrical Composition: *Mowashah*, singing with the word *Ye Leyl, Mewal, Dawr, Kasida, Monologue-Dialogue, Trilogy, Neshid, Composed novel, Taktouka, Tark Zekir, Tark Mewlid, Wedding songs, religious hymns,* Pilgrim’s songs, Dancing compositions, and Folk songs.

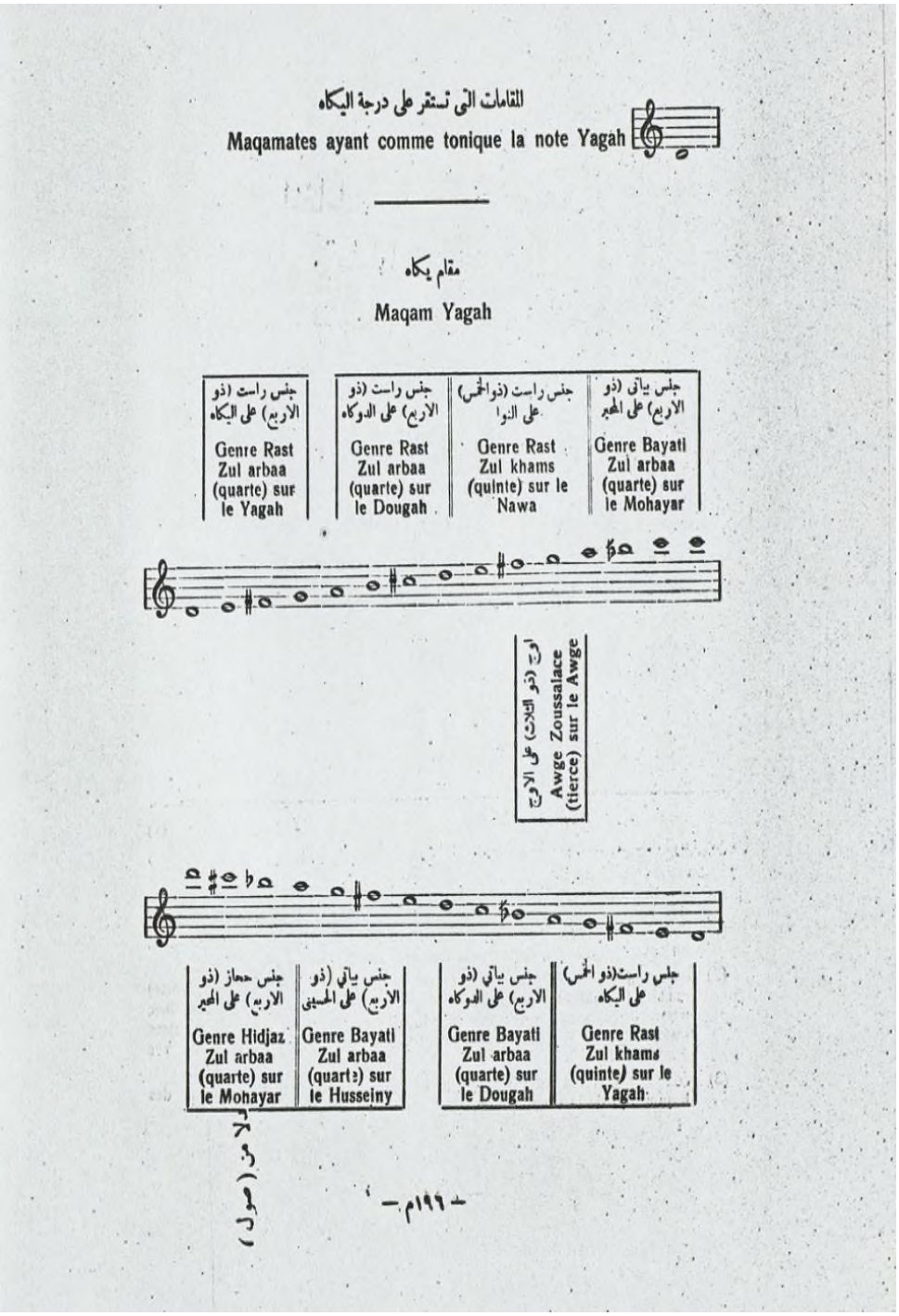
Types of Instrumental Composition: *Dolap, Bashro, Semai, Tahmile*, Introduction or Opening, Polka, *Longa*, Marchers, Waltz, Descriptive pieces, and all the types of *Taksim* (Arabic 1933. p. 152-153).

Makam Analysis & Comparison

In the Committee of Makams, Rhythm, and Composition, the Institute of Oriental Music showcased examples of the makams utilized in Egypt. The presentation commenced with the *Yekah* makam, the first makam featured in the conference book, as illustrated in the following

Figure 1

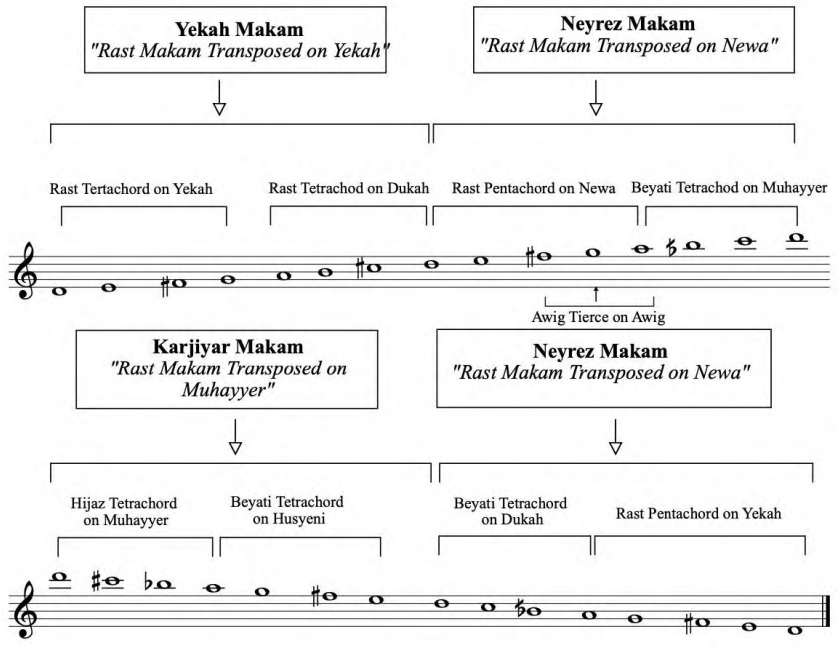
Arabic Music Conference 1932 Book Yekah Makam



Source: Arabic, 1933. p. 196m

Figure 2

Arabic Music Conference 1932 Book Yekah Makam



In the 1932 conference, the makam *Yekah* was showcased in ascending and descending octaves. As shown in Figure 2, the first octave presents makam *Yekah* on *Yekah*, effectively transposing makam *Rast* onto the *Yekah* note. This makam consists of two *Jens* tetrachords: the first is *Rast* on *Yekah*, while the second is *Rast* on *Dukah*.

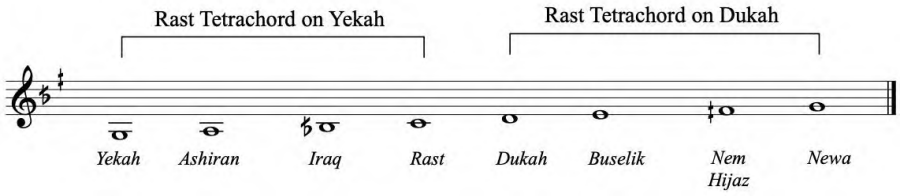
The second octave also features two *Jens*: A *Rast* pentachord on *Newa* and a *Beyati* tetrachord on *Muhayyer*. As shown in Figure 2, this distinctive combination is now recognized as makam *Neyrez* in Arabic music, transposed to *Newa*.

In the descending section of makam *Yekah*, the first *Jens* comprises a *Hijaz* tetrachord on *Muhayyer*, followed by a *Beyati* tetrachord on *Huseyni*. This arrangement has now become known as makam *Karjiyar.* It culminates with the initial *Jens Beyati* tetrachord on *Dukah*, followed by a *Rast* pentachord on *Yekah*. This combination is now referred to as makam *Neyrez*, transposed on *Yekah*.

When comparing the makam *Yekah* as presented at the 1932 conference, several differences in its current representation within Arabic music were observed. These changes include variations in the makam's primary note, the symbols used, and the octaves. However, the overall structure remains similar, reflecting the makam *Rast* transposed onto *Yekah’s* note.

Figure 3

Current Arabic Music Makam Yekah



Source: Hashad, 2015. p. 30

The makam *Yekah*, illustrated in Figure 3 and presented by the Higher Institute of Arabic Music, comprises two genders: *Rast* tetrachord on *Yekah and Rast* tetrachord on *Dukah*.

In terms of notation, Figure 2 indicates that during the 1932 conference, the Arabic music notation system still represented the *Rast* note on the G tone, similar to the Turkish music notation system today. The makams featured in the conference book were notated with the understanding that G corresponds to the *Rast* note. However, in contemporary Arabic music, as shown in Figure 3, the *Rast* note is now represented on the C tone.

In the 1932 sample of the makam *Yekah*, the term *Jens* appears to be used for both tetrachords and pentachords. In contrast, contemporary Arabic music distinguishes between these, using *Jens* for tetrachords and *Akid* for pentachords. Currently, only *Akid Newaeser and* a single *Nesba* “Tierce” *Sikah are* referred to in makam *Sikah* (Hashad, 2015. p. 35-48).

Discussion

When we examine the makams presented by the Institute of Oriental Music and Baron d’Erlanger, it becomes evident that Baron generally offers more makams. Additionally, the methodology employed by Baron closely aligns with traditional Turkish music, particularly in the way the makams are arranged according to their degrees. In contrast, the makams presented by the Music Institute in 1932 aimed to avoid redundancy by not repeating makams under different names, even before the conference. This underscores the significance of the conference, which sought to collect and preserve Arabic music amidst various opinions. As a result, many old oriental makams were excluded. Almost a century later, in the conference book, observe the introduction of certain makams that were not included by the Egyptian Music Institute but were presented by Baron, as will be illustrated in the following examples.

The makams presented by the Institute of Oriental Music in *Table 2* range from the *Yekah* note to the *Geharkah* note. In contrast, those previously listed in *Table 3* by Baron d’Erlanger and Ali Darwish extend from the *Yekah* note to the *Rast* note. At the same time, the makams corresponding to the *Dukah* are categorized in *Committee 8*.

Makams associated with *Yekah*

As documented by Egyptian sources in *Table 2*, Baron d'Erlanger and Darwish expand upon the makams associated with the *Yekah* note. These include the *Sultan Yekah* makam, which belongs to the *Buselik* family of makams (Arabic 1933. p. 188).

In Turkish music, the *Sultanî Yegâh* makam was notably employed by İsmail Dede Efendi during the reign of II. Mahmud appears to be an original creation of Dede. An alternative *Sultanî Yegâh* makam was identified in the mid-16th century, featuring a *Peshrev* and *Semai* composed by *Giray Khan*. However, a key distinction exists between the makams of *Dede* and *Giray* (Kutluğ, 2000. p. 227).

It is noteworthy that *Sultanî Yegâh* does not appear in Abdülbaki Nâsır Dede's work, *Tedkik u Tahkik* (Başer, 2013). This omission may be attributed to the possibility that Dede Efendi had not yet discovered the makam. As shown in Table 5, Arel and Ezgi also suggest that this makam is a transposition of the *Buselik* makam on *Yekah* (Kutluğ, 2000. pp. 447-449).

Table 5

Makam Sultan Yekah

Makams on *Yekah* Note	*Sultan Yekah* makam
1932 Conference Book Presented Makam Presented By: *Baron d’Erlanger & Ali Darwish*	The makam *Sultan Yekah*, transposition for *Buselik* makam on *Yekah*
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Sultanî Yegâh* makam is transpose to *Buselik* makam on *Yekah*
In Current Arabic Music	*Sultan Yekah* makam is *Nihawend* makam transposed on the *Yekah*

In Arabic music, the makam currently featured in the curriculum at the Arabic Music Institute represents the *Nihawend* makam transposed to the *Yekah* note (Hashad, 2015. p. 33). As shown in Table 5, the *Sultan Yekah* makam is recognized in both Turkish and Arabic music as the *Nihawend*/*Buselik* makam[5] transposed on *Yekah*.

Makams associated with *Huseyini Ashiran*

The makams documented on the *Huseyini Ashiran* note by Baron d’Erlanger and Ali Darwish are more numerous than those from the Institute of Oriental Music, as they include the makams *Bayati Ashiran*, *Buselik Ashiran*, *Nehuft*, *Suzdal*, and *Shawk Tarab* (Arabic, 1933. p. 201). One particular makam, *Huseyini Ashiran*, was presented in the 1932 conference proceedings (see Table 2). Introducing some of those makams as follows

Baron d’Erlanger presented the makam *Beyati Ashiran* in the 1932 conference book, as outlined in Table 6 (Arabic, 1933. p. 193).

Table 6

Makam Beyati Ashiran

Makams on *Huseyini Ashiran*	*Beyati Ashiran* Makam
1932 Conference Book Presented Makam	*Beyati* tetrachord on *Huseyini Ashiran*, *Beyati* pentachord on *Dukah*, *Beyati* tetrachord on *Huseyini*, *Beyati* pentachord on *Muhayyar*.
Presented By:*Baron d’Erlanger & Ali Darwish*	Downward, *Beyati* pentachord on *Muhayyar*, *Beyati* tetrachord on *Huseyini*, *Buselik* pentachord on the *Dukah*, *Beyati* tetrachord on *Huseyini Ashiranz*
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Ushak*[6] on the *Dukah*, then *Ushak* scale on the *Huseyini Ashiran*
In Current Arabic Music	Similar to Makam *Huseyini Ashiran* in ascension and makam *Beyati* in descent

In Turkish music, the *Ushak Ashiran* makam is similar to *Beyati Ashiran*; however, according to the previous Table 6, *Ushak Ashiran* is not among the makams utilized in Turkish music (Kutluğ, 2000. pp. 248-249). Although the makam *Beyati Ashiran* is noted in current Arabic music, it is worth mentioning that no makam is presently referred to by this name within Arabic music (Hashad, 2015. pp. 39-40). Ultimately, this similarity contributes to its absence from the makams currently employed in Arabic music.

Baron d’Erlanger introduced the makam *Buselik Ashiran* in the 1932 conference book, as indicated in Table 7. He noted that the character of this makam is defined by displaying *Buselik* in the *Dukah* and *Beyati* in the *Huseyini* (Arabic, 1933. pp. 194-195).

[5] *Nihawend* or *Buselik* makam: The *Buselik Jens* is called *Nihawend* tetrachord on current Arabic music. The *Buselik* makam in current Arabic music is a transpose for *Nihawend Kurdi* makam on *Dukah* (Hashad, 2015. p. 35).

[6] Ushak - Beyati: No *Ushak Jens* in Arabic music, it’s called *Beyati*. Only one makam is called Egyptian *Ushak*, consists of *Nihawend* tetrachord on *Dukah*, and *Beyati* tetrachord on *Huseyini*, from *Nihawend* family (Hashad, 2015. p. 36).

Table 7
Makam Buselik Ashiran

Makams on *Huseyini Ashiran*	*Buselik Ashiran* Makam
1932 Conference Book Presented Makam	Ascending, *Beyati* tetrachord on *Huseyini Ashiran*, *Buselik* tetrachord on the *Dukah*, *Beyati* tetrachord on *Huseyini*, and *Beyati* pentachord on the *Muhayyer*.
Presented By:*Baron d’Erlanger & Ali Darwish*	Descending, *Buselik* pentachord on *Muhayyer*, *Bayati* tetrachord on the *Huseyini*, *Buselik* tetrachord on the *Dukah*, *Beyati* tetrachord on the *Huseyini Ashiran*.
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Huseyini* pentachord on *Huseyini*, *Buselik* pentachord on a *Dukah*, and *Ushak* tetrachord on *Huseyini Ashiran*
In Current Arabic Music	Makam *Beyati* transposed on *Huseyini Ashiran.*

In Turkish music, the *Buselik Ashiran* makam likely emerged in the early twentieth century alongside notable figures such as Ebu-Bakr Agha and Enfi Hasan Agha. During this period, *Cantemir*’s *Peshrev* was composed in the makam *Buselik Ashiran*, a makam formation as shown in Table 7 (Kutluğ, 2000. pp. 238-239).

Currently, the *Buselik Ashiran* makam does not exist in Arabic music; however, it resembles the *Beyati* makam portrayed in the *Huseyini Ashiran* note (Hashad, 2015. p. 39). In closing, this aligns with the findings from the 1932 conference, which sought to streamline the number of extra makams to unify Arabic music.

Baron d’Erlanger introduced makam *Suzdal* in the 1932 conference book, illustrated in Table 8. He described the essence of makam *Suzdal* as expressing the *Jens* of *Hisar* on the *Dukah* and the *Jens* of *Hijaz* on *Huseyini Ashiran* (Arabic, 1933. pp. 198-199).

Table 8
Makam Suzdal

Makams on *Huseyini Ashiran*	*Suzdal* Makam
1932 Conference Book Presented Makam **Presented By:*Baron d’Erlanger & Ali Darwish***	Ascending and Descending, *Hijaz* tetrachord on the *Huseyini Ashiran*, *Hisar* pentachord on *Dukah*, *Hijaz* tetrachord on *Huseyini*, *Hisar* pentachord on on *Muhayyer*.
In Turkish Music *Yakup Fikret Kutluğ*	*Hijaz* on *Huseyini Ashiran, Buselik on Dukah,* and *Hijaz* on *Huseyini* (Kutluğ, 2000. p. 461-463).
In Current Arabic Music	*Hijaz* tetrachord on *Ashiran*, *Hijaz* tetrachord on *Buselik*

In contemporary Arabic music, the *Suzdal* makam is categorized within the *Hijaz* makam family, as reflected in Table 8 (Hashad, 2015. p. 44).

It starts with the *Hijaz* flavor in the *Huseyini* fret, then shows the *Buselik* flavor in the *Dukah* fret, and finally decides on the *Hijaz* flavor in the *Huseyini Ashiran* fret.

Makams associated with *Ajem Ashiran*

The Institute of Oriental Music organized the conference discussion of the makams associated with the *Ajem Ashiran* note. Agreements were made on the makams introduced in the conference book, specifically *Ajem Ashiran* and *Shawk-Afza*. However, Egypt introduced makam *Tarz Jedid*, while Baron d’Erlanger presented makam *Shawk Awer*.

As noted in the conference book by the Institute, makam *Tarz Jedid*, as shown in Table 9 (Arabic, 1933. pp. 194-195). In Turkish music, *Tarz Jedid* is categorized under the *Ajem Ashiran* note. This makam is a blend of four other makams, as detailed in Table 9 (Kutluğ, 2000. p. 255).

Table 9
Makam Tarz Jedid

Makams on *Ajem Ashiran*	*Tarz Jedid* Makam
1932 Conference Book Presented Makam	Ascending, *Ajem* tierce on *Ajem Ashiran*, *Hijaz* or *Nishabork*[7] tetrachord on *Dukah*, *Nihawend* or *Rast* on *Newa*, and *Nikriz* pentachord on *Kerdan*.
Presented By: *Baron d’Erlanger & Ali Darwish*	Descending, *Nikriz* pentachord on *Kerdan*. *Nihawend* tetrachord on *Newa*, *Kurd* tetrachord on *Dukah*, and *Ajem* tierce on *Ajem Ashiran*
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Buselik* makam on *Newa*, *Rast* pentachord on *Newa Newaeser* scale on *Rast*. *Nigar* pentachord on *Ajem Ashiran*
In Current Arabic Music	*Nihawend* tetrachord on *Rast*, then *Ajem* tetrachord on *Newa*

In contemporary Arabic music, *Tarz Jedid* is seen as a subdivision of the *Nihawend* makam on the *Rast* note, accompanied by *Jens Ajem* (Hashad, 2015. p. 34).

Baron d’Erlanger introduced makam *Shawk Awer* in the 1932 conference book, also represented in Table 10. He noted that it belongs to the family of *Ajem* makam (Arabic, 1933. pp. 206-207).

In Turkish music, makam *Shawk Awer* is regarded as one of the ancient makams. Some sources trace its origins back to the era of Sultan I. Mahmud. Table 10 elaborates that this makam is classified as a descending makam (Kutluğ, 2000. p.245).

Currently, makam *Shawk Awer* is found in Arabic music as a transposition of makam *Tarz Jedid* on the *Ajem Ashiran* note. Its details are also reflected in Table 10, with this makam further being linked to makam *Nihawend* subdivisions.

Table 10
Makam Shawk Awer

Makams on *Ajem Ashiran*	*Shawk Awer* Makam
1932 Conference Book Presented Makam	Ascending, *Ajem* tierce on *Ajem Ashiran*, *Buselik* pentachord on *Dukah*, *Ajem* pentachord on *Ajem*, *Geharkah*[8] Tetrachord on *Jewab Geharkah*.
Presented By:*Baron d’Erlanger & Ali Darwish*	Descending, *Geharkah* tetrachord on *Jewab Geharkah*, *Ajem* pentachord on *Ajem*, and *Buselik* pentachord on *Geharkah*, *Ajem* pentachord on *Ajem Ashiran*
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Rast* makam on *Kerdan*, then makam *Nihawend* on *Rast*, ending with makam *Ajem Ashiran* on *Ajem Ashiran*
In Current Arabic Music	*Nihawend* tetrachord on *Ajem Ashiran*, then *Ajem*[9] tetrachord on *Geharkah*

In conclusion, *Shawk Awer* was later incorporated into Arabic music as part of the *Nihawend* family. It is considered to have been added after the 1932 conference, which suggests that the conference not only advanced the evolution of Arabic music but also led to the later introduction of several makams.

[7] Nishabork, is transpose of *Jens Rast* on the *Dukah* note (Arabic, 1933. p. 202m).
[8] Geharkah: *Jens Geharkah* became Ajem tetrachord in current Arabic music.
[9] Ajem: *Jens Ajem*, as *Jens Geharkah* on Baron’s presented system.

Makams associated with *Iraq*

The Institute of Oriental Music presented six makams based on the *Iraq* note, while Baron d’Erlanger and Ali Darwish contributed nine makams. The additional makams introduced by Baron include *Beste Isfahan*, *Awij-Ara*, and *Rewnak-Nama*. Introducing some of those makams as follows

Makam *Rewnak-Nama*, as presented by Baron d’Erlanger, is characterized by its ascending and descending features, detailed in Table 11. Baron elaborated that this makam exhibits *Mustear* on the *Sikah* and *Awij-Ara* in *Iraq* (Arabic, 1933. pp. 224-225).

Table 11

Makam Rewnak-Nama

Makams on *Iraq*	*Rewnak-Nama* Makam
1932 Conference Book Presented Makam **Presented By:*Baron d’Erlanger & Ali Darwish***	Ascending and Descending,*Karar Awij-Ara*[10] tetrachord on *Iraq*, *Mustear* pentachord on *Sikah*, *Buselik* tetrachord on *Newa*, *Mustear* tierce on *Jewab Sikah*.
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Sikah* tetrachord on *Awij*, *Ushak* tetrachord on *Dukah*, and the beginning of makam *Iraq*
In Current Arabic Music	Similar to makam *Mustear*

In Turkish music, makam *Rewnak-Nama* is defined by Arel and extends from the makam *Mustear* tetrachord to the *Iraq* note. This consistency is also reflected in Table 11 (Kutluğ, 2000. pp. 275-276). Baron’s presentation of makam *Rewnak-Nama* is similarly aligned with makam *Mustear* in contemporary Arabic music, also depicted within the context of the *Iraq* note (Hashad, 2015. p. 49).

In summary, Arabic music has historically been rooted in several makams, one of which is known as makam *Mustear*. The decision to exclude makam *Rewnak-Nama* later in the 1932 conference was motivated by its similarities to others. One of the conference's key objectives was to unify Arabic music makams.

Makams associated with *Rast*

The Institute of Oriental Music identified 18 makams based on the *Rast* note, while Baron d’Erlanger and Ali Darwish presented 19 makams. Notably, Egypt introduced two distinct makams: *Zangola* and *Egyptian Kerdan*. Additionally, Baron presented four makams that differed from those in the Egyptian list: *Suzdilar, Zewail, Hayyan and Neyrez Rast*. Introducing some of those makams as follows

The Institute of Oriental Music included the *Zangola* makam in the conference publication, and its details are in Table 12 (Arabic, 1933. p. 223m).

Table 12

Makam Zangola

Makams on *Rast*	*Zangola* Makam
1932 Conference Book Presented Makam **Presented By:*The Institute of Oriental Music***	*Hijaz* tetrachord on the *Rast*, *Geharkah* pentachord on *Geharkah*, *Hijaz* pentachord on *Kerdan*.* Sometimes, in ascending, performs a *Buselik* tetrachord on *Muhayyer* instead of the *Hijaz* on *Kerdan*
In Turkish Music*Yakup Fikret Kutluğ*	*Uzzal* pentachord on *Dukah*, then a *Hijaz* tetrachord on *Huseyini*
In Current Arabic Music	Zanjran makam*Hijaz* tetrachord on *Rast*, then *Ajem* tetrachord on *Geharkah*

[10] *Karar Awij-Ara* tetrachord contains, *Iraq*, *Rast*, *Kurd* then *Sikah* notes (Arabic, 1933. p. 224-225).

In Turkish music, the *Zangola* makam is referred to as *Zirkola*, a name introduced by *Arel*, and consistency is noted in the earlier Table 12 (Kutluğ, 2000. p. 185). Currently, the name *Zangola* is not found in Arabic music; however, its composition is similar to the *Zanjran* makam, which is considered part of the *Hijaz* makam family, as detailed in the previous Table 12 (Hashad, 2015. p. 45).

In conclusion, this makam may have undergone a name change at some point in history, as its internal structure remains largely consistent. The previous and current Arabic music presentations agree that Hijaz is the primary *Jens*, followed by *Jens Geharkah*/*Ajem* as the second.

The *Egyptian Kerdan* makam, which was also featured in the 1932 conference publication, is detailed in Table 13 (Arabic, 1933. p. 224m) in ascending and descending format.

Table 13

Makam Egyptian Kerdan

Makams on *Rast*	Egyptian *Kerdan* Makam
1932 Conference Book Presented Makam **Presented By: *The Institute of Oriental Music***	*Rast* pentachord on *Rast*, *Rast* pentachord on *Newa*,*Rast* pentachord on *Kerdan*
In Turkish Music	Makam *Huseyini* on *Dukah*, *Rast* on *Kerdan*, and *Rast* on *Newa*
In Current Arabic Music	*Rast* makam

In Turkish music, the *Kerdan* makam corresponds to the *Rast* note and is less associated with the *Dukah*. While this makam is not currently prevalent in Turkish music, it still falls under the broader category of *Rast* makam (Kutluğ, 2000. pp. 353-354).

Currently, there is no makam known as Egyptian *Kerdan* in Arabic music. This makam closely resembles the *Rast* makam in its present form, which is why it has been largely overlooked.

Baron d’Erlanger introduced the makam *Suzdilara - Suzdil-Ara*, as detailed in Table 14. The Baron noted that this makam's character is characterized using *Buselik* and *Huseyini’s* notes (Arabic, 1933. pp. 228-229).

Table 14 also outlines the formation of the *Suzdilara* makam in Turkish music. This makam is utilized within the Mahur makam, with transition symbols altering the notation (Kutluğ, 2000. pp. 305-306). The makam *Suzdilar*, currently referred to in Arabic music, is presented in Table 14 (Hashad, 2015. p. 28).

Table 14

Makam Suzdilara

Makams on *Rast*	*Suzdilara* Makam
1932 Conference Book Presented Makam	Ascending,*Geharkah* tetrachord on *Rast* or (*Buselik* on *Dukah*), *Geharkah* pentachord on *Geharkah* or *Beyati* (*Huseyini*) on *Huseyini*, *Rast* tetrachord on *Kerdan*, and *Geharkah* tetrachord on *Jewab Geharkah*.
Presented By:*Baron d’Erlanger & Ali Darwish*	Descending, *Geharkah* tetrachord on the *Jewab Geharkah*, *Geharkah* tetrachord on the *Kerdan*, *Geharkah* pentachord on *Geharkah*, *Beyati* pentachord on *Dukah*, then *Rast* tetrachord on *Rast*.
In Turkish Music	Makams *Nigar* and *Mahur*, then the sharp part of makam *Huseyini*
In Current Arabic Music	Makam *SuzdilarRast* tetrachord on *Rast*, *Nihawend* tetrachord on *Newa*

This makam transformed its internal structure at some point in history, despite its name remaining consistent. Both the Baron and contemporary Arabic music presentations concur that it is based on the *Rast*

note, although the Baron ascends differently, while the descent culminates in *Rast* on *Rast*. The *Suzdilar* makam in Arabic music is now classified within the *Rast* makam family.

Conclusion

The 1932 conference addressed pertinent issues that remain relevant today, including the incorporation of Western musical instruments, the structuring of music education, and the classification, documentation, and preservation of Arabic music. These topics continue to influence contemporary discussions within Arabic music scholarship. The challenges faced by scholars and musicians in 1932—balancing heritage with modernity, theory with practice, and notation with oral tradition—remain central concerns in the field today.

Following the conference, Egypt underwent substantial modernization, particularly in its musical writing system, as it transitioned from the *Rast* scale in G to one in C. The impact of foreign recording companies and composers such as Abdel Wahab facilitated a fusion of Western and Oriental elements, fundamentally reshaping Arabic music. As a result, the concepts of makams and rhythms evolved from those outlined in the 1932 conference book.

Many music theorists were also active musicians, which significantly influenced their identities. Another group consists of music enthusiasts who engage with music in various capacities, offering a range of perspectives. Often lacking formal education, artists depend on their auditory skills and memory to recognize makams and oriental rhythms. This reliance on listening indicates artistic development; however, if overlooked, it could impede the progression of the musical tradition. As a result, a conference was organized to theorize Arabic music and establish a cohesive framework for all Arab nations.

The future of Arabic music is being shaped by experienced musicians with roots that date back to the early twentieth century. 1932 Egyptian scholar Mahmoud Hefny organized the inaugural Arabic Music Conference, bringing together scholars and musicians worldwide (Katz, 2015). As a product of the educational renaissance initiated by Muhammad Ali in the eighteenth century, Hefny incorporated advanced European ideas to promote the evolution of Arabic music. His contributions include establishing the Higher Institute of Arabic Music, his written works and the founding of Egypt's first music magazine (Arabic, 1933. pp. 37-38, Sahab, 1994. p. 224).

The intellectual advancements achieved by artists and musicians in Egypt were not solely the result of performance and auditory evaluation but also stemmed from Hefny's vision for advancing Arabic music theory to its current state. Numerous researchers have since conducted scientific studies on Arabic music, establishing themselves as professors and scholars at the Higher Institute of Arabic Music. They represent the foundation on which much of the future of Arabic music will be built.

Numerous musicians who rose to prominence following the conference received their education at the Higher Institute of Arabic Music, where they gained a foundational understanding of modern Arabic music. Despite the progress made in the field, the study of Arabic music remains deeply rooted in ancestral experiences and distinct forms of expression. Notable figures such as Sayed Darwish and Abdel Wahab played pivotal roles in the evolution of this genre.

Sayed Darwish is celebrated as the "people's singer" because his music resonates with all segments of Egyptian society, particularly during the pre-conference era. His iconic songs, such as *Ana el-Masry*[11] and *Blady-Blady*—regarded as Egypt's unofficial national anthem—exhibit a rich blend of diverse languages and musical forms. On the other hand, Abdel Wahab serves as a bridge between the pre- and post-conference periods, skillfully transforming the fundamental makam notes in his compositions (Hefny, 1985. pp. 95-110).

[11] Sayed Darwish died before the conference, so his son sang some of his songs on the conference records. You can hear this on the conference records or through this article doctoral thesis about the Arabic Music Conference.

Abdul Wahab emerged during a pivotal era, serving as a bridge between the pre- and post-conference[12] periods and continued to influence music for many years thereafter. Studying under European professors, he became a prominent musician, thinker, and composer, leaving a lasting mark on the history of Arabic music. Wahab made significant advancements in Arabic music, particularly in harmony, by skillfully blending Western influences with its unique character. His notable works, such as *La mosh Ana el-Abky* and *Ya Misafir Wahdak*, underscore his substantial contributions. This highlights the critical interplay between musical theory and practice in shaping the future of Arabic music, emphasizing the vital connection between musicians and singers in its ongoing evolution (Abdul Samie, 1985. pp. 130-139).

A comparable historical dynamic can be observed in the transformation of Turkish makam music, where the gradual passage from oral transmission to written notation marked not only a technical shift but a broader cultural movement towards modernity (Ergur & Doğrusöz, 2015). Much like the adoption of Hamparsum and staff notation in the 19th-century Ottoman world, the 1932 Conference sought to rationalize and institutionalize musical knowledge through committee-driven standardization, treating music as a subject to be regulated, archived, and taught through written systems. In both cases, we observe a dialectical tension between lived tradition and modern rationalization, between memory and measurement. By framing the act of classification and notation as an epistemological intervention, the 1932 Conference, like the Turkish case, becomes a lens through which we can examine how cultural authority is negotiated through musical form. Ultimately, both historical moments exemplify how musical knowledge, once rooted in performance and oral transmission, was transformed through written systems and shaped by modern reformist thinking. In a broader historical perspective, such parallelisms reveal that the 1932 Conference was part of a larger regional pattern that echoed similar modernizing efforts in neighboring traditions.

All in all, the 1932 Cairo Arabic Music Conference stands as a cornerstone in the history of Arabic music, offering a systematic approach to studying and preserving its theoretical and practical elements. Among its committees, the Committee of Makams, Rhythm, and Composition played a particularly pivotal role in codifying musical structures, standardizing terminology, and addressing the evolving relationship between tradition and modernization. Figures such as Baron d'Erlanger, Ali Darwish, and Rauf Yekta were instrumental in shaping discussions on the documentation and classification of numerous makams, with the committee's decisions influencing the trajectory of Arabic music for decades to come (Katz, 2015). The conference's legacy is preserved in its extensive documentation, which remains a crucial reference for scholars and researchers. By revisiting its records, we gain a deeper understanding of the historical shifts in Arabic music theory and performance, recognizing the 1932 conference as both a culmination of traditions and a catalyst for future developments in Arabic music.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions: Conception/Design of Study- M.M.A.M., G.Ç.S., O.B.; Data Collection- M.M.A.M., G.Ç.S., O.B.; Data Analysis/Interpretation- M.M.A.M., G.Ç.S., O.B.; Drafting Manuscript- M.M.A.M., G.Ç.S., O.B.; Critical Revision of Manuscript- M.M.A.M., G.Ç.S., O.B.; Final Approval and Accountability- G.Ç.S., O.B.; Supervision – G.Ç.S., O.B.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

[12] Abdul Wahab was in his thirties at the time of the conference.

Author Details

Mohamed Mostafa Ahmed Mohamed

[1] İstanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musiology, İstanbul, Türkiye

0009-0005-1947-3873 ahmed15@itu.edu.tr

Gözde Çolakoğlu Sarı

[1] İstanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musiology, İstanbul, Türkiye

0000-0001-5586-3426

Ozan Baysal

[1] İstanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory, Department of Musiology, İstanbul, Türkiye

0000-0002-7271-9095

References

Abdul Samie, M. (1985). *Analytical Study for the Arabic singing schools in Egypt.* Unpublished Master's degree thesis, Academy of Arts, Institute of Arabic Music, Giza.

Ali, A. (2009). *Mogaz Fi Tahrih El Musıka El Arabya,* Cairo: Dar Esundus, p. 15-150.

Arabic, M. (1933). Moatemar El-Musika El-Arabya, Arabic Music Conference, Cairo: Copyright Supreme Council of Culture.

Başer, F. A. (2013). Türk Musikisinde Abdülbaki Nâsır Dede, Birinci Kitap: Abdülkadir Nâsır Dede'nin Hayatı ve Tedkik u Tahkik Metin-sadeleştirme-sözlük Tıpkıbasım. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuarı Müdürlüğü Yayınları.

Danielson, V. (1994). Musique Arabe: Le Congres du Caire de 1932, Yearbook for Traditional Music, Vol. 26, Published by Cambridge University press.

Ergur, A., & Doğrusöz, N. (2015). “Resistance and Adoption towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Turkish Makam Music”. *IRASM*, 46-1, pp.145-174.

Ḥāfiẓ, N. A. (1984). *al-Ghinā' fī al-qarn al-tāsiʿ 'ashr “Singing in the Nineteenth Century”,* Dār al-Maʿārif, Cairo.

Hefny, M. (1985). *Sayed Darwish, his life, and the effects of his genius,* Egyptian General Book Authority

Katz, J. I. (2015). *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932),* Copyright by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.

Kutluğ, Y. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar Inceleme,* İstanbul: Yapı Kredi Published.

Llano, S. (2023). *Empire, diplomacy, and the racial imagination: Spain at the Cairo Congress of Arab Music (1932)*, The Journal of North African Studies, 28:3, 589-634.

Öğüt, E. (2012). *Bir modernleşme projesi olarak 1932 kahire müziği kongresi,* Bilim Dergisi-Müzik.

Racy, A. J. (1991*). “Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932”*, Ethnomusicology and Modern Music History, University of Illinois Press.

Sahab, V. (1994). *Moatemar el-Musika el-Arabya el-Awel,* The First Arab Music Conference 1932, Cairo.

Thomas, A. E. (2007). *“Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond”*, Conference on Music in the World of Islam, Assilah.

Villoteau, G. A. (1801). *“The Description of Egypt”*, translated to Arabic by *Zahir Shayib, Cultural Development Fund, Cairo.*

Virginia, D. (1997*). The Voice of Egypt Umm Kulthum, Arabic Song, Egyptian Society in the Twentieth Century*, Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A, P.113-119

Yekta, R. (1934). *Mutalaat w Araa Hawl Moatemar El-Musika El-Arabya,* Published by El Makkadena Library, Cairo.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 129–144

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1686319

Submitted 29.04.2025
Revision Requested 30.05.2025
Last Revision Received 30.05.2025
Accepted 30.05.2025
Published Online 30.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Research Article

Open Access

Painting and Music: Renaissance Expressions of Harmony

Hande Tokgöz [1]

[1] Kocaeli University State Conservatory, Department of Music, İstanbul, Türkiye

Abstract This study examines the aesthetic and thematic parallels between visual arts and music during the Renaissance from an interdisciplinary perspective. Its aim is to explore how aesthetic values and thematic elements are reflected concurrently across both art forms. Initially, an analysis of Leonardo da Vinci's The Virgin of the Rocks and Josquin des Prez's Ave Maria... Virgo Serena reveals key Renaissance ideals such as harmony, balance, and humanism. Subsequently, a comparative examination of Sandro Botticelli's The Adoration of the Magi and Claudio Monteverdi's Vespro della Beata Vergine, alongside Raphael's The Sistine Madonna and Giovanni Pierluigi da Palestrina's Missa Papae Marcelli, is undertaken. Visual and auditory techniques-including sfumato, perspective, polyphony, and rhythmic structures-are shown to converge around the ideal of "harmony within continuity," guiding the perception of both viewer and listener. Furthermore, within the framework of paragone debates, the ways in which painting and music enriched each other's expressive capacities are explored. The findings emphasize the coordinated role of visual and auditory arts in shaping the spiritual experience of the Renaissance individual. Future research could offer new insights by examining this interdisciplinary interaction across different historical and cultural contexts.

Keywords Aesthetic parallels · Visual-Auditory · Renaissance art

Citation: Tokgöz, H. (2025). Painting and music: Renaissance expressions of harmony. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 129-144. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1686319

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Tokgöz, H.

Corresponding author: Hande Tokgöz hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr

Painting and Music: Renaissance Expressions of Harmony

The Renaissance period represents one of the most significant cultural turning points in human history, marked by profound transformations in the fields of art and science (Brotton, 2006). During this era, humanism-a worldview centered on the human experience-played a decisive role in both visual arts and music, prompting artists and composers to redefine the relationships between nature, humanity, and the divine (Mahoney, 2023).

Art and music in the Renaissance were not merely vehicles of aesthetic expression but also central disciplines within intellectual debates known as *paragone* (Vasari, 1568). The *paragone* framework, which centered on discussions about the superiority of different art forms, enabled in-depth analyses of the interactions between painting and music. These debates profoundly shaped both the formation of individual works and the broader conception of art during the period.

The aim of this study is to examine the aesthetic and thematic parallels between visual and auditory arts in the Renaissance from an interdisciplinary perspective. Accordingly, the following research questions will be addressed:

1. Around which shared values were the aesthetic and thematic parallels between visual arts and music structured?
2. How did the *paragone* debates influence the interaction between art and music?
3. In what ways did visual and auditory arts express the religious and spiritual experiences of the period?

The analysis begins with the masterpieces of Leonardo da Vinci's *The Virgin of the Rocks* and Josquin des Prez's *Ave Maria... Virgo Serena*, and extends to include Sandro Botticelli's *The Adoration of the Magi* alongside Claudio Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, as well as Raphael's *The Sistine Madonna* in comparison with Giovanni Pierluigi da Palestrina's *Missa Papae Marcelli*. Through these works, the Renaissance ideals of order, harmony, and human-centeredness will be comparatively analyzed at both visual and auditory levels (Panofsky, 1955).

Within this framework, the article seeks to reveal how the ideals of aesthetic harmony and spiritual experience in Renaissance art established a shared language across different disciplines such as painting and music.

Literature Review

The Renaissance period experienced a profound intellectual and aesthetic transformation in both visual arts and music. This transformation extended beyond the role of art and music as mere means of expression, becoming tools that reflected the aesthetic and religious values of societies. Many of the aesthetic values in Renaissance art, particularly the paragone debates, reveal the efforts of visual arts and music to assert their superiority over one another (Vasari, 1568). However, these debates do not establish a clear common ground regarding how the two art forms influence each other and their place in human perception.

Farago (1992), in Leonardo da Vinci's *Paragone*, examined the views that regarded painting as superior to music, discussing the notion that music played merely an accompanying role. Fenlon (2002), on the other hand, argued that music was deeply intertwined with visual arts and that both disciplines made unique contributions to Renaissance aesthetics. Panofsky (1955) demonstrated that the aesthetic values of the Renaissance provided parallel elements that shaped human perception through visuality and music, high-

lighting significant overlaps between perspective and compositional techniques in art and the polyphonic structure in music.

However, the majority of studies addressing the interaction between visual arts and music tend to focus exclusively on either painting or music, lacking an interdisciplinary approach. Within the context of humanism, Mahoney (2023) emphasized that the human-centered aesthetic understanding was embraced by both artists and composers, yet the transformation of this understanding into parallels between the two disciplines has not been thoroughly examined. Therefore, there is a need for more comprehensive research that holistically addresses the aesthetic and thematic interactions between visual arts and music.

Theoretical Framework Details

This study is based on several key theoretical frameworks to examine the aesthetic and thematic parallels between Renaissance visual arts and music. These theoretical frameworks provide an interdisciplinary perspective by focusing on the central themes of both art history and musicology.

Paragone Debates

The concept of paragone (debates on the superiority of art forms) in Renaissance art represents a significant theoretical framework that shaped the interaction between visual arts and music. The writings of Leonardo da Vinci advocating for the superiority of painting and approaches emphasizing the spiritual power of music defined the debates among artists of this period regarding the superiority of art forms. Leonardo's view that "painting is a superior art to music" underscores the impact of visual arts on human perception, while music's emotional influence was regarded as addressing the soul on a more profound level (Farago, 1992; Vasari, 1568). This study employs the paragone debates to explore how visual and auditory arts offer parallel functions and how both art forms contributed to Renaissance aesthetics.

Humanism and Art

Humanism, the intellectual foundation of the Renaissance, represents a crucial understanding that shaped the relationship between art and music. Humanism promotes a human-centered perspective toward nature and the divine, elevating the individual human experience (Mahoney, 2023). Within this framework, visual arts and music adopted a human-centered approach on both aesthetic and thematic levels. Artists and composers embraced this understanding to explore humanity's relationship with nature, visualize the inner meanings of religious texts, and express them musically.

Musical Aesthetics and Emotional Expression

Renaissance musical aesthetics hold a significant place, particularly in terms of emotional expression. Music theorists like Leonard B. Meyer discussed how emotional meanings are conveyed in music, emphasizing the importance of musical structures in creating emotional impact on the audience or listener (Meyer, 1956). Techniques such as polyphony (the simultaneous combination of two or more independent melodic lines, creating a rich and intricate texture), modulation (the process of changing from one key to another to introduce contrast or emotional nuance), and word painting (a compositional technique in which the music reflects the literal meaning of a song's lyrics. For example, ascending scales to represent rising or upward motion) were developed to provide audiences with deep emotional experiences. This aesthetic understanding parallels the use of color (to evoke mood or symbolism), perspective (to create spatial depth and realism), and composition techniques (the arrangement of visual elements to guide the viewer's perception) in visual arts.

Iconography and Semantic Weight in Visual Arts

Iconography is a domain that examines the symbolism and thematic meanings conveyed by visual arts. During the Renaissance, visual arts were not only a medium of aesthetic expression but also a language carrying religious, cultural, and societal meanings. Works like Raphael's Sistine Madonna utilized iconographic elements to convey profound theological messages to viewers. Similarly, in music, techniques such as word painting and polyphonic structures reinforced the theological and aesthetic meaning of textual narratives. For instance, a similar iconographic reading can be applied to Palestrina's Missa Papae Marcelli, where polyphonic structure and word painting are utilized (Dixon, 2017). Iconographic analyses of visual arts also provide tools to understand musical structures, enabling a better grasp of the shared narrative meanings of these two disciplines.

Aesthetic Values: Harmony, Balance, and the Centrality of Humanity

One of the fundamental principles of Renaissance aesthetics was harmony and balance. The balance achieved through techniques such as perspective, composition, and color usage in visual arts parallels the rhythmic order, harmonic structure, and melodic balance in music. The centrality of humanity, in both visual arts and music, represents a perspective that portrays humans as beings in relation to God and develops an aesthetic expression of human nature. In visual arts, perspective and composition, and in music, rhythmic balance and harmonic structure, enable these aesthetic ideals to emerge (Panofsky, 1955). These values allow both art forms to carry the same aesthetic ideals while offering viewers and listeners a similar aesthetic experience.

Methodology

In this study, an interdisciplinary qualitative research method has been adopted to analyze the aesthetic and thematic parallels between visual arts and music during the Renaissance period. The research process is based on the comparative examination of visual and auditory artworks grounded in shared values and modes of expression.

The selected works for analysis are masterpieces that represent the aesthetic, religious, and intellectual values of the Renaissance era: Leonardo da Vinci's *The Virgin of the Rocks*, Josquin des Prez's *Ave Maria... Virgo Serena*, Sandro Botticelli's *The Adoration of the Magi*, Claudio Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, Raphael's *The Sistine Madonna*, and Giovanni Pierluigi da Palestrina's *Missa Papae Marcelli* were analyzed within their historical, artistic, and religious contexts (Farago, 1992; Fenlon, 2002; Vasari, 1568).

The visual artworks were evaluated based on aesthetic elements such as composition, use of light and shadow (*chiaroscuro*), color palette, and the placement of figures, whereas the musical works were assessed according to musical techniques including polyphony, rhythmic structure, harmony, melody, and word painting. Throughout the analysis, both intra-disciplinary and interdisciplinary similarities and differences were identified, and aesthetic parallels between techniques in visual arts, such as perspective and compositional structure, and in music, such as rhythmic organization, melodic lines, and polyphonic textures, were emphasized (Butt, 2018; Panofsky, 1955).

The theoretical framework of the study is based on the concept of *paragone*, which refers to the Renaissance debates regarding the superiority of the arts. By analyzing Leonardo da Vinci's writings in defense of painting and contemporary reflections on the spiritual power of music, the study interprets the aesthetic and thematic impacts of these debates on the artworks (Farago, 1992; Vasari, 1568). Within this context, the relationship between the ways in which visual arts emphasized religious and spiritual narratives through

imagery and the manner in which music created a sacred atmosphere through rhythm and harmony has been examined with a comparative approach.

The collected data were categorized and interpreted under specific themes and contexts. The aesthetic elements and thematic narratives of each work were evaluated as reflections of individual and collective spiritual experiences. By addressing the position of visual and auditory arts within Renaissance aesthetic values-such as order, harmony, human-centeredness, and the experience of the sacred-through a holistic perspective, the study aims to contribute to interdisciplinary research in art history. In doing so, it offers a deeper understanding of the artistic and spiritual values of the Renaissance within an interdisciplinary framework.

Limitations

This study has several limitations. First, the representativeness of the selected works is limited, as the analysis focuses exclusively on a specific geography and artistic movement. Although artists and composers such as Leonardo da Vinci, Josquin des Prez, and Raphael are among the most renowned figures of the Renaissance, the study overlooks many other contemporaneous artists and composers. Consequently, the analysis reflects a particular perspective and does not fully encompass the broader scope of Renaissance art as a whole.

Another limitation concerns the Western-centric focus of the selected artworks and musical compositions. The study is confined to the Western European Renaissance and does not address parallel developments or interactions between music and visual arts in other cultural regions. Interactions observed in Eastern arts or within the Islamic world, where significant artistic and musical developments occurred, are beyond the scope of this research. Therefore, the findings are valid solely within the context of the Western Renaissance and are not intended to provide direct comparisons with artistic paradigms from other cultures.

In addition, although a qualitative research approach was adopted, a more quantitative methodology could have been employed to deepen the understanding of the parallels between visual arts and music. For instance, experimental studies measuring the psychological effects of visual elements on viewers could provide a more objective insight into the interaction between the two disciplines. Hence, the reliance on a purely qualitative framework may have limited the breadth and depth of the analysis.

Finally, the study is temporally restricted to a specific period within the Renaissance, thereby limiting a comprehensive assessment of the evolving relationship between visual arts and music before and after this era. The dynamic interactions that occurred during the subsequent Baroque period or in modern times are not addressed in this research. Future studies could expand beyond this temporal focus to investigate how visual and auditory art forms have continued to influence each other across different historical periods, thus offering a broader understanding of artistic transformations and continuities.

A Comparative Analysis of Leonardo da Vinci's *The Virgin of the Rocks* and Josquin des Prez's *Ave Maria... Virgo Serena*

Leonardo da Vinci's *The Virgin of the Rocks* stands out as one of the most remarkable religious paintings of the Renaissance period. Completed between 1483 and 1486, the work is exhibited at the Louvre Museum in Paris, while a second version is housed in the National Gallery in London. Both versions present a composition featuring the Madonna, the Christ Child, John the Baptist, and an angel. The arrangement and interaction of the figures reflect Leonardo's meticulous study of the human form and his integration of scientific observation into his art (Keith et al., 2011).

The composition is constructed around a pyramidal structure, with the Madonna positioned at the apex as the central figure. The Christ Child, John the Baptist, and the angel form the base of this arrangement, creating visual balance and naturally guiding the viewer's gaze. The Madonna's serene expression and protective posture highlight themes of motherhood and sanctity. The angel's direct engagement with the viewer adds a spiritual dimension to the painting's narrative (Blatt, 2018).

Leonardo's *sfumato* technique is a defining aesthetic feature of the piece. The soft tonal transitions at the edges of the figures blend them seamlessly into their surroundings, creating an organic unity. The play of light and shadow on the Madonna's hands and face enhances the painting's dramatic effect. The rocky grotto in the background symbolizes sacred spaces within Christianity, contrasting with the illuminated figures in the foreground to create both a visual and emotional impact (De Viguerie et al., 2010).

The religious and symbolic meanings embedded in the painting represent fundamental elements of Christian iconography. The Madonna symbolizes purity and motherhood; the Christ Child represents the savior of humanity; John the Baptist serves as the herald of Christ's mission; and the angel embodies divine guidance. The rocky grotto suggests themes of spiritual transformation and sanctity. Leonardo's detailed depiction of natural elements reflects his scientific observations and deep admiration for nature (Keith et al., 2011).

This work also engages with the "paragone" debates of the Renaissance, which considered the comparative superiority of different art forms. Leonardo emphasized the harmony in the arrangement of figures and the organic connection between nature and the human form, arguing that painting possesses an expressive power comparable to that of music and poetry (De Mambro Santos, 2021). In this context, the painting represents a synthesis of Leonardo's aesthetic and scientific approaches. The idealized human form, the masterful use of light and shadow, and profound religious symbolism all exemplify the characteristics of Renaissance art. Leonardo's *sfumato* technique and compositional genius enhance the visual and emotional depth of the work, offering viewers a unique artistic experience.

Josquin des Prez's *Ave Maria... Virgo Serena* is one of the most significant and celebrated polyphonic vocal works of the Renaissance period. Composed in the late 15th century, this motet is based on a Latin text praising the Virgin Mary and is considered a landmark in the history of sacred music. It is regarded as Josquin's earliest datable work (Rifkin, 2003).

The piece opens with an impressive imitative section where each voice introduces the same theme at different times, creating a striking contrapuntal texture. The theme beginning with "Ave Maria..." showcases the close relationship among soprano, alto, tenor, and bass voices. The text is divided into distinct sections, each treated with different musical expressions. For instance, the "Ave Maria" entrance conveys a march-like impression, the "Gratia plena" section is smoother and more flowing, and the "Virgo serena" portion is designed to create contrast. Josquin's approach ensures clarity of the text while allowing the harmonic structure to evoke a sacred atmosphere (Bokulich, 2017). This motet served as a stylistic model for contemporary and later composers.

Rhythmic density varies according to the meaning of the text. Although each voice maintains its independent melodic line, it remains harmoniously intertwined with the others. Each section typically concludes with a clear or perfect cadence, ensuring natural transitions. The texture exemplifies classic Renaissance polyphony, where all voices are equally important and independently moving. However, the final section employs homophonic texture to emphasize key moments. From a harmonic perspective, the piece is based on church modes such as Ionian or Dorian, typical of the Renaissance, and relies heavily on linear contrapuntal relationships. The final section, "O Mater Dei," is written in a more homophonic style and carries great emotional intensity, expressing prayer to the Virgin Mary in a calm and poignant manner.

Josquin des Prez's *Ave Maria... Virgo Serena* represents the zenith of Renaissance music both in form and content. The use of imitative polyphony, the musical expression of the text, and the compelling melodic structure make it one of the most significant motets of its time. The text begins with "Ave Maria" and consists of five stanzas, each musically interpreted with different expressions (Judd, 1993). Additionally, the motet contains symbolic and liturgical elements that deepen its meaning. The final section, with prayers such as "O Mater Dei, memento mei," strengthens its sacred context. Through this work, Josquin shaped the musical sensibility of his era and expanded the boundaries of polyphonic composition. The motet not only translates a sacred text into a musical framework but also elevates music into a more meaningful and powerful medium of expression (Ruth, 2020).

Table 1

Comparison of Raphael's The Sistine Madonna and Palestrina's Missa Papae Marcelli in Reflecting Sacred Renaissance Ideals

Category	***The Virgin of the Rocks* (Leonardo da Vinci)**	***Ave Maria... Virgo Serena* (Josquin des Prez)**
Date	1483–1486	1475
Art Form	Visual Arts (Painting)	Music (Motet)
Technique	Sfumato, pyramidal composition, chiaroscuro (light and shadow)	Imitative polyphony, homophony
Main Theme	The Virgin Mary, Christ Child, John the Baptist, and an angel	Praise and prayer to the Virgin Mary
Aesthetic Structure	Symmetrical balance, visual flow, organic relationships among figures	Balance among voices, melodic harmony, counterpoint
Spiritual Effect	Mystical atmosphere creating inner peace and spiritual tranquility	Sense of spiritual elevation and prayerful auditory flow
Paragone Debate	Painting argued to be superior due to permanence and universality	Music argued to directly affect the soul
Concept of Continuity	Visual continuity through *sfumato* technique	Auditory continuity through imitative polyphony
Nature and Sanctity	Rocky grotto symbolizes the sanctity of nature	Liturgical text enhances sacred content through music
Renaissance Values	Harmony, balance, observation of nature, humanism	Harmony, balance, text-music unity, spiritual depth
Effect on Viewer/Listener	Inner spiritual experience and tranquility	Spiritual depth and prayerful atmosphere

Leonardo da Vinci's *The Virgin of the Rocks* (1483–1486) and Josquin des Prez's *Ave Maria... Virgo Serena* (1475) emerge as two seminal works reflecting the aesthetic, intellectual, and religious values of the Renaissance. These works offer a powerful framework for understanding the aesthetic and thematic parallels between visual arts and music, as well as the influence of "paragone" debates on the arts during their historical context. The "paragone" discussions of the Renaissance formed an intellectual framework addressing the claims of superiority among various art forms. In his writings on the *Paragone*, Leonardo advocated for the supremacy of painting over music, arguing for painting's permanence and universality (Farago, 1992). Conversely, composers such as Josquin highlighted music's profound ability to directly touch the human soul (Fenlon, 2002). Both works, as part of this broader discourse, explore the influence of art forms on human perception. The similarities and differences between the two works are summarized in Table 1.

The aesthetic and thematic parallels between visual arts and music are particularly evident in shared Renaissance values such as harmony, balance, and humanism. In *The Virgin of the Rocks*, Leonardo creates

visual harmony through the arrangement of figures in a pyramidal composition and enhances spatial depth using chiaroscuro (Britannica, n.d.). This visual harmony finds its musical counterpart in Josquin's motet, where independent melodic lines are woven together to create contrapuntal harmony and a spiritual atmosphere. Both works contribute to individual and collective spiritual experiences through their aesthetic achievements (Academia, n.d.).

In *The Virgin of the Rocks*, Leonardo emphasizes balance and harmony through the positioning of figures at the center of the composition and their integration with the natural environment. The composition achieves symmetrical unity along both horizontal and vertical axes, guiding the viewer's gaze through a natural rhythm. The gentle gestures and interlocking gazes of the figures enhance the painting's spiritual atmosphere and convey the sacred narrative with inner tranquility (Farago, 1992; Panofsky, 1955). A similar aesthetic understanding can be observed in Josquin's *Ave Maria... Virgo Serena*, where the relationship among vocal groups preserves the integrity of the polyphonic texture, and melodic unity among independent lines fosters a sense of spiritual cohesion (Butt, 2018). In both works, balanced structure, inner harmony, and spiritual expression emerge as primary aesthetic goals, reflecting the Renaissance ideal of comprehending the universe and the sacred through order and harmony.

Leonardo's use of the *sfumato* technique in *The Virgin of the Rocks* directs the viewer's gaze seamlessly across the composition by softening the boundaries between figures and their environment. *Sfumato* creates a sense of continuity and depth in visual perception, enabling the viewer to experience a gradual integration rather than distinct separation (Panofsky, 1955). Similarly, Josquin's use of imitative polyphony in *Ave Maria... Virgo Serena* achieves an analogous effect in auditory perception. Melodic motifs are successively repeated across different voice groups, generating a continuous auditory flow that guides the listener's focus (Butt, 2018). In both cases, the goal is to facilitate uninterrupted perceptual movement, embodying the Renaissance ideal of continuity and unity in both visual and auditory domains.

In *The Virgin of the Rocks*, Leonardo evokes a profound sense of spiritual peace through the use of soft lighting (*sfumato*) and the mystical atmosphere of the natural setting. The painting emphasizes the inherent sanctity of nature, inviting viewers to perceive the divine bond among all elements within the scene. The seamless integration of the visual elements creates a transcendent sense of unity and inner tranquility (Panofsky, 1955). A similar spiritual effect is evident in Josquin's *Ave Maria... Virgo Serena*, where imitative polyphony guides the listener's auditory perception in a soothing, undulating motion. The successive transitions of melodic motifs among different voice groups evoke a continuous spiritual ascent and a prayerful atmosphere (Lockwood, 2009). The use of homophony in certain sections further amplifies this sacred experience. Both Leonardo and Josquin, through their respective aesthetic tools, pursue the transformation of the earthly into the transcendent, adopting parallel strategies to achieve this goal.

From a historical perspective, both works address religious and humanistic themes, responding to the social and cultural transformations of their era. Leonardo's *The Virgin of the Rocks* dramatizes a religious narrative by depicting the Virgin Mary and the Christ Child (Britannica, n.d.), while Josquin's *Ave Maria... Virgo Serena* offers a musical interpretation of a sacred text dedicated to the Virgin Mary (Rifkin, 2003). Both works treat religious themes not merely as tools of worship but as means to convey human emotions and spiritual experiences. As masterpieces of the Renaissance, they demonstrate how visual and musical arts shape human perception and provide profound spiritual experiences.

A Comparative Analysis of Sandro Botticelli's *The Adoration of the Magi* and Claudio Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*

Sandro Botticelli's *The Adoration of the Magi* (1475–1476) is regarded as one of the most distinguished masterpieces of the Italian Renaissance. The painting was commissioned for the altar of the private chapel of Gaspare di Zanobi del Lama in the Church of Santa Maria Novella in Florence (Bleattler, 2001). The work depicts the biblical narrative of the Magi, guided by the Star of Bethlehem, adoring the infant Jesus. At the center of the composition are the Virgin Mary and the Christ Child, with Saint Joseph portrayed in the background. In the foreground, the three wise men are depicted presenting their symbolic gifts of gold, frankincense, and myrrh. This sacred scene is surrounded by a group of spectators witnessing the birth of the Son of God (National Gallery of Art & Boskovits, 2003).

Botticelli's work not only presents a religious narrative but also integrates prominent members of the Medici family, along with the patron Gaspare di Zanobi del Lama, into the composition. Gaspare is depicted as a figure with white-gray hair and a blue robe, directly engaging the viewer, a portrayal linked to the coincidence between his name and that of one of the Magi, Caspar. Furthermore, it is widely believed that the figure in the foreground wearing a golden-yellow cloak represents a self-portrait of Botticelli (Schumacher & Burioni, 2018).

The composition features a background enriched with classical Greco-Roman architectural ruins. Arches and ancient structures located in the mid-left of the scene add historical depth to the sacred narrative. Natural elements, such as greenery emerging from the cracks of ruins and the peacock standing on the right, are incorporated into the composition, symbolizing renewal. The golden rays of the Star of Bethlehem above direct the viewer's attention toward the Virgin and Child (Hartt & Wilkins, 1987).

In this work, Botticelli demonstrates the core aesthetic principles of Renaissance painting: meticulous use of perspective, detailed rendering of figures, and harmonious color schemes. The elegant lines and the masterful application of chiaroscuro (light and shadow) enhance the painting's visual impact (Study.com, n.d.). The use of golden hues and vibrant colors creates a rich scene intertwining both sacred and earthly elements (IvyPanda, n.d.).

Claudio Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* (*Vespers for the Blessed Virgin*, 1610) occupies a pivotal position at the intersection of the late Renaissance and the early Baroque periods. While the work is historically situated at the dawn of the Baroque era, its musical language incorporates both the intricate polyphony characteristic of the late Renaissance and the emerging monodic and dramatic features that would come to define the Baroque style. Monteverdi masterfully blends vocal and instrumental textures, and employs *seconda pratica;* a progressive compositional approach that prioritizes the expressive delivery of the text over strict contrapuntal rules (Kurtzman, 2000). As such, the *Vespers* exemplify the stylistic hybridity of a transitional work, making it more accurate to describe the composition as a product of the shift from Renaissance to Baroque. Acknowledging this dual stylistic identity is essential not only for understanding the work's historical context, but also for ensuring consistency between the thematic scope of the article and the repertoire under examination.

The composition exhibits a liturgical unity comprising psalms, motets, antiphons, and the *Magnificat*, all dedicated to the Virgin Mary. Monteverdi adeptly employs word painting techniques to highlight the meanings and emotional intensity of the texts. Notably, the *Magnificat* section serves as the pinnacle of the work, celebrating the divine glory of the Virgin Mary and God's grace (Hernández, 1983).

Monteverdi's instrumental arrangements significantly contribute to the dramatic structure of the piece. Through the use of strings, winds, and basso continuo, he constructs a rich, multilayered sonic texture.

Particularly, the *Sonata sopra Sancta Maria* stands out as an independent instrumental passage that showcases the composer's creative genius (Mari & Kurtzman, 2008). This arrangement imparts a sacred yet theatrical atmosphere to the overall composition.

Table 2

Structural and Aesthetic Parallels between Botticelli's The Adoration of the Magi and Monteverdi's Vespro della Beata Vergine

Criterion	**Sandro Botticelli – *The Adoration of the Magi***	**Claudio Monteverdi – *Vespro della Beata Vergine***
Period	Early Renaissance	Early Baroque
Date	1475–1476	1610
Genre	Painting (Altarpiece)	Liturgical musical work (Vespers)
Theme	The Nativity of Christ and the Adoration of the Magi	Divine praise dedicated to the Virgin Mary
Historical Context	Florence – Influence of the Medici family	Italy – Rise of Baroque music
Technical Characteristics	Use of perspective, chiaroscuro, color harmony	*Seconda pratica*, word painting, polychoral structure
Compositional Features	Central depiction of Mary and Jesus, ancient architectural background	Liturgical sections, dramatic vocal and instrumental textures
Artistic Innovation	Application of classical Renaissance aesthetic norms	Emphasis on the emotional and narrative potential of music
Spiritual Expression	Emphasized through sacred architecture and figure arrangement	Strengthened through the dramatic use of sonic texture
Cultural/Social Reflection	Socio-political influence of the Medici family	Pursuit of individual artistic expression within sacred music
Impact on the Audience	Focus on the sacred center through visual guidance	Creation of spiritual intensity through vocal groups and dramatic transitions

Sandro Botticelli's *The Adoration of the Magi* and Claudio Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* reflect the aesthetic principles of the Renaissance and Baroque periods respectively, both centering on Christian themes. While Botticelli presents a worship scene revolving around the Nativity of Christ, Monteverdi expresses liturgical praise dedicated to the Virgin Mary through music (Kurtzman, 2000).

Botticelli situates the religious narrative within a cultural framework through the use of Greco-Roman architectural elements and classical symbols. The ancient ruins depicted in the painting serve as visual metaphors for themes of renewal and salvation. In contrast, Monteverdi transforms traditional liturgical forms into a vehicle for artistic expression by integrating the innovative language of the *seconda pratica* (Butt, 2018). Botticelli's work, by including members of the Medici family, also mirrors the socio-political structure of its time, whereas Monteverdi's composition demonstrates the evolving function of sacred music during the Baroque era (Table 2).

Both works aim to provide the viewer and listener with a profound spiritual experience. Botticelli emphasizes sanctity through architectural structures and the directional gazes of figures, while Monteverdi enhances the emotional and theological nuances of the text through rich musical textures. The magnificent ascension portrayed in the *Magnificat* parallels Botticelli's compositional choice of positioning the Virgin Mary at the center of the scene.

The *paragone* debates of the Renaissance illuminate the aesthetic rivalry between the visual arts and music. Thinkers such as Leonardo da Vinci argued for the permanence of painting, while composers like Monteverdi demonstrated music's unique capacity to express emotional intensity. Monteverdi's innovative

approaches in *Vespro della Beata Vergine* elevated music to a status equal to that of the visual arts in terms of narrative and emotional conveyance.

The historical contexts in which these works were created profoundly influenced their function and meaning. Botticelli's painting served both as an object of private devotion and as an instrument of Medici political power, while Monteverdi's composition was intended both for liturgical use and as a showcase of the composer's artistic mastery. Both works exemplify how art interacts dynamically with historical and cultural values.

In Botticelli's painting, the central positioning of the Holy Family and the symmetrical arrangement of the figures create both spatial and spiritual hierarchies. The architectural vanishing lines and the directional gazes of the figures guide the viewer towards the sacred center (Schumacher & Burioni, 2018). Similarly, in Monteverdi's work, the dialogue between vocal groups and the homophonic passages emphasize textually significant sections, establishing an analogous aesthetic hierarchy (Carter, 2002).

While Botticelli creates spatial depth through architectural perspective and foreshortening, Monteverdi enhances the spatial impact of sound through polychoral arrangements. Both artists direct the viewer and listener towards a sacred center, generating a profound sense of aesthetic intensity and spiritual depth.

In conclusion, Botticelli's and Monteverdi's masterpieces reveal strong parallels between the visual arts and music in the expression of religious themes. Through their innovative techniques and deep engagement with the historical contexts of their respective periods, both works have established enduring standards in artistic and spiritual expression.

A Comparative Analysis of Raphael's *The Sistine Madonna* and Palestrina's *Missa Papae Marcelli*

Raphael's *The Sistine Madonna* is regarded as one of the most significant religious artworks of the High Renaissance (Britannica, n.d.). Created between 1513 and 1514 at the commission of Pope Julius II for the altar of San Sisto Church in Piacenza, the work represents one of the highest achievements of Raphael's artistic career, seamlessly integrating religious iconography with artistic excellence (Esaak, 2023). The composition features the Madonna, the Christ Child, Saint Sixtus, and Saint Barbara, conveying sacred Christian representations, while the two cherubs depicted at the bottom have become iconic symbols in contemporary popular culture (Mombert, 2016).

The techniques employed by Raphael in this work vividly demonstrate his mastery within Renaissance art. The compositional arrangement of the figures is meticulously designed to direct the viewer's gaze towards the Madonna and Child (Britannica, n.d.). Raphael's masterful use of soft light and shadow transitions (*sfumato*) creates a cohesive perception among the figures. Moreover, the carefully selected color palette serves to heighten emotional intensity and establish a sacred atmosphere. The dominant use of green and blue tones, in particular, emphasizes visual depth and conveys a sense of tranquility.

The Sistine Madonna stands as a masterpiece reflecting the artistic and cultural ideals of the High Renaissance. Raphael not only created a religious iconography but also demonstrated the profound emotional impact that art could exert on its audience (Raphael Paintings, n.d.). Integrating the religious and artistic sensibilities of his time, the painting aimed to convey a divine message and has left a lasting impact not only on the history of art but also on European cultural heritage. The cherubs at the bottom of the composition, in particular, have inspired numerous artists in the post-Renaissance period (Visual Arts Cork, n.d.). In this context, the work represents the pinnacle of Renaissance art both technically and thematically. Raphael's compositional and technical virtuosity ensured the immortality of *The Sistine Madonna*.

Composed by Giovanni Pierluigi da Palestrina in 1562, *Missa Papae Marcelli* is recognized as one of the most important musical works of the Renaissance (San Francisco Symphony, n.d.). Dedicated to the memory of Pope Marcellus II, this mass not only stands as Palestrina's most renowned mass setting but also played a central role during the Catholic Church's process of musical reform (Dixon, 2017). It is particularly significant for demonstrating that polyphonic music could preserve the intelligibility of sacred texts (Listening Project, 2024).

Scored for six voices, *Missa Papae Marcelli* showcases the complexity of Renaissance polyphony and Palestrina's mastery of composition. To achieve thematic unity, certain melodic motifs are developed across different sections. The melody introduced in the *Kyrie* is reconfigured in the *Agnus Dei*, creating structural coherence. Palestrina treats each vocal line as an independent, melodically rich entity while maintaining harmonic cohesion throughout the piece. The cadences are characterized by simplicity and balance, ensuring the clarity of the text.

From a harmonic perspective, Palestrina's music is distinguished by its measured use of dissonance. Smooth and fluid harmonic progressions support the serene character of the work. Particularly in the *Sanctus* and *Benedictus* sections, moments of homophony within the polyphonic texture highlight key elements of the sacred text (Angelini, n.d.).

In terms of form, the mass adheres to the traditional structure: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei*. While each section possesses an independent musical identity, they collectively contribute to an overarching formal unity. Notably, *Agnus Dei II*, with its six-voice arrangement, represents the climax of the work.

Regarding instrumentation, *Missa Papae Marcelli* is composed entirely for voices. Nevertheless, the polyphonic texture gives the impression that different vocal groups function as instrumental ensembles. The prolonged pedal tones in the lower voices underpin the melodic movement in the upper voices, contributing to the richness of the sonic fabric.

Palestrina's mass is considered a turning point in both music history and the tradition of sacred music due to its thematic coherence, harmonic balance, formal clarity, and vocal mastery.

Table 3

Renaissance Concepts of Unity in Leonardo da Vinci's The Virgin of the Rocks and Josquin des Prez's Ave Maria... Virgo Serena

Criterion	Raphael – The Sistine Madonna	Palestrina – Missa Papae Marcelli
Art Form	Painting (High Renaissance)	Music (Late Renaissance)
Date of Creation	1513–1514	1562
Purpose	Altar piece; presentation of a sacred scene	Production of intelligible sacred music for Catholic liturgy
Primary Theme	Celestial depiction of the Virgin Mary and the Christ Child	Pure and orderly presentation of sacred texts
Technical Features	Use of *sfumato* and *clair-obscur* techniques; seamless integration of figures through soft transitions	Six-voice polyphony; support of textual clarity through homophonic passages
Compositional Structure	Pyramidal arrangement of figures; directional gazes and gestures focusing on the center	Development of thematic motifs through variations across sections; structural unity
Use of Light / Use of Sound	Creation of a sacred atmosphere through soft light and shadow transitions; emphasis on figures with a dark background	Creation of sacred depth through polyphonic textures, pedal points, and homophonic passages

Criterion	Raphael – The Sistine Madonna	Palestrina – Missa Papae Marcelli
Depth and Perspective	Spatial placement of figures according to perspective rules, creating spatial depth	Auditory spatial perception created through the layered structure of vocal textures
Mode of Expression	Conveyance of divine serenity and sacred drama through figures and light	Evocation of spiritual suspension and timelessness through sound
Aesthetic Vision	Emphasis on tranquility, order, simplicity, and emotional intensity	Emphasis on purity, balance, smoothness, and spiritual clarity
Context and Function	Elevation of religious iconography through art; leaving a lasting mark on European cultural history	Demonstration of clarity and sacred harmony in music aligned with the Counter-Reformation
Relation to Renaissance Ideals	Expression of the sanctity and harmony of the human figure through art	Reflection of divine order through musical simplicity and balance
Artistic Impact	Inspiration for religious and secular artworks in subsequent centuries	Influence on Baroque musical aesthetics and the reform of sacred music

Raphael's *The Sistine Madonna* (1512) and Palestrina's *Missa Papae Marcelli* (1562), despite belonging to different artistic disciplines, collectively reflect the aesthetic and spiritual ideals of the Renaissance period. Both works engage with fundamental elements of Christian belief and aim to offer the viewer or listener a profound spiritual experience. While Raphael depicts the Virgin Mary and the Christ Child within a celestial atmosphere, Palestrina conveys the sacred ambiance of the Catholic Church through musical expression. This shared theme clearly reveals each artist's intent to foster a connection with the divine.

Compositionally, the harmonious arrangement of figures and celestial balance in Raphael's painting parallels the aesthetic sensibility evident in Palestrina's polyphonic structures. Palestrina achieves flawless cohesion among distinct vocal lines, just as Raphael establishes a unified sense of order through perspective and the arrangement of figures. These features exemplify how both works serve as embodiments of the Renaissance ideals of harmony, order, and beauty (Table 3).

Both works deliver a universal message within the religious and cultural context of their time. Raphael, through the compassionate and protective image of the Virgin Mary, emphasizes human love and mercy, while Palestrina, within the spirit of the Counter-Reformation, strives to make Catholic liturgical music more intelligible and spiritually resonant. Thus, both visual and musical art forms become mediums for presenting spirituality as an experiential and human domain.

In *The Sistine Madonna*, Raphael's use of *clair-obscur* (light-dark balance) technique dramatically highlights the sacred figures within a divine atmosphere (Gombrich, 1995). The Virgin and the angelic figures stand out vividly against the darkened background, directing the viewer's focus towards the holy center. Similarly, in *Missa Papae Marcelli*, Palestrina creates an auditory chiaroscuro effect through the use of pedal points and homophonic passages. Within the polyphonic texture, the sustained bass notes provide a fixed reference, establishing a sense of spiritual gravitas and depth.

Both artists masterfully employ balances of light and shadow or sound and silence to cultivate perceptual intensity and a sacred experience. The divine serenity achieved through Raphael's *sfumato* and *clair-obscur* techniques parallels the spiritual suspension evoked by Palestrina's musical textures. Especially in the *Agnus Dei* section, the prolonged pedal points create a sensation of detachment from temporal flow, enabling deep contemplation of the sacred text (Dixon, 2017).

In conclusion, Raphael's emphasis on figural purity and simplicity in light usage, alongside Palestrina's auditory clarity and balance, reflect the Renaissance ideals of spiritual purification and divine order in distinct yet complementary ways. Both artists regarded art not merely as a display of technical mastery but as a vehicle for sacred experience.

These masterpieces demonstrate the multifaceted reflections of Renaissance aesthetic ideals across different disciplines. Raphael's nuanced use of light, shadow, and perspective represents the pinnacle of visual arts, while Palestrina's intricate polyphonic structures stand as a testament to musical technical excellence. Thus, both works emerge not only as crowning achievements in their respective fields but also as profound embodiments of the broader artistic and spiritual pursuits of the Renaissance.

Conclusion

This study has revealed the aesthetic and thematic parallels between visual arts and music during the Renaissance period from an interdisciplinary perspective. Comparative analyses based on layered approaches demonstrate how both art forms reflected the aesthetic values and anthropocentric worldview of the era.

At the technical-functional level, Botticelli's use of linear perspective and foreshortening techniques in *The Adoration of the Magi* directed the viewer's visual focus, while Monteverdi's employment of polychoral texture and spatial placement in *Vespro della Beata Vergine* guided the listener's auditory focus (Carter, 2002; Schumacher & Burioni, 2018). These techniques illustrate the similar functional strategy of orienting perception towards the sacred center in both visual and auditory arts.

At the aesthetic-semantic level, the hierarchical structure and emphasis on the sacred center in Botticelli's painting parallel Monteverdi's use of homophony to create a hierarchy of meaning within liturgical texts (Hernández, 1983; Schumacher & Burioni, 2018). Both artists conveyed the experience of sacredness through spatial and structural means, reflecting the Renaissance humanist effort to impose order and meaning upon the universe.

In terms of perceptual-spiritual impact, Raphael's application of *clair-obscur* in *The Sistine Madonna* and Palestrina's use of pedal points and homophonic passages in *Missa Papae Marcelli* generated moments of spiritual suspension in the perception of the viewer and listener alike (Dixon, 2017; Gombrich, 1995). Thus, the balance of light and shadow, as well as the interplay of sound and silence, materialized a shared aesthetic language that embodied the experience of sacred time and space.

Moreover, there is a strong aesthetic parallel between the *sfumato* and *chiaroscuro* techniques employed in Leonardo da Vinci's *The Virgin of the Rocks* and the imitative polyphony in Josquin des Prez's motet *Ave Maria... Virgo Serena*. These techniques ensure perceptual continuity and unity, thereby concretizing the Renaissance ideal of "harmony within continuity" in both visual and auditory realms.

The findings of this study also reveal that the *paragone* debates of the Renaissance-intellectual discussions on the superiority of different art forms-shaped the relationship between visual art and music at both aesthetic and philosophical levels. Leonardo da Vinci's emphasis on the permanence of painting, alongside the admiration for music's spiritual impact, deepened the exploration of how art influences human perception from multiple perspectives.

In conclusion, this study demonstrates that the aesthetic values of Renaissance art, such as order, harmony, anthropocentrism, and the experience of the sacred-were expressed through common strategies across both visual and auditory arts. Techniques such as light-shadow balance, symmetry, and perspective in visual arts, along with polyphony, rhythmic structures, and spatial arrangements in music, transformed Renaissance aesthetic ideals into a multidimensional experiential domain.

For future research, I propose a comparative investigation of such aesthetic interactions between visual arts and music across different periods and cultures. Such an approach could provide new interdisciplinary insights for art history studies and contribute to a broader understanding of how human perception is shaped through artistic expressions.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Author Details Hande Tokgöz
[1] Kocaeli University State Conservatory, Department of Music, İstanbul, Türkiye
0009-0003-8339-178X hande.tokgoz@kocaeli.edu.tr

References

Academia. (n.d.). *Renaissance aesthetics and religious symbolism*. Retrieved April 05, 2025, from https://www.academia.edu

Angelini, A. (n.d.). *Giovanni Pierluigi da Palestrina and the Missa Papae Marcelli*. Early Music Review. https://www.andrea-angelini.eu/palestrina-missa-papae-marcelli/

Blatt, K. (2018). *Leonardo da Vinci and The Virgin of the Rocks: One painter, two virgins, twenty-five years*. Cambridge Scholars Publishing.

Bleattler, H. R. (2001). *Adoration of the Medici: Fifteenth century construction of a princely identity through the expropriation of Magian iconography* (Doctoral dissertation, The Florida State University).

Bokulich, C. (2017). Contextualizing Josquin's *Ave Maria... virgo serena*. *The Journal of Musicology, 34*(2), 182–240.

Brotton, J. (2006). *The Renaissance: A very short introduction*. Oxford University Press.

Britannica. (n.d.). *The Sistine Madonna*. Encyclopedia Britannica. Retrieved April 18, 2025, from https://www.britannica.com

Britannica. (n.d.). *The Virgin of the Rocks*. Encyclopedia Britannica. Retrieved April 20, 2025, from https://www.britannica.com

Butt, J. (2018). Monteverdi, the 1610 *Vespers* and the beginnings of the modern musical work. *Journal of the Royal Musical Association, 143*(1), 21–50.

Carter, T. (2002). *Monteverdi's musical theatre*. Yale University Press.

De Mambro Santos, R. (2021). *Picta sine fabula II: A study of Leonardo's Virgin of the Rocks and the Amadeite line of interpretation*. *Bruniana e Campanelliana: Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali, 27*(1/2), 51–74.

De Viguerie, L., Walter, P., Laval, E., Mottin, B., & Solé, V. A. (2010). Revealing the *sfumato* technique of Leonardo da Vinci by X-ray fluorescence spectroscopy. *Angewandte Chemie International Edition, 49*(35), 6125–6128.

Dixon, G. (2017). The performance of Palestrina: Some questions, but fewer answers. In *Renaissance Music* (pp. 193–201). Routledge.

Esaak, S. (2023, April 5). *The Sistine Madonna by Raphael*. ThoughtCo. https://www.thoughtco.com/the-sistine-madonna-by-raphael-183006

Farago, C. (1992). *Leonardo da Vinci's Paragone: A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas* (Vol. 25). Brill.

Fenlon, I. (2002). *Music and culture in late Renaissance Italy*. Oxford University Press.

Gombrich, E. H. (1995). *The story of art* (16th ed.). Phaidon Press.

Hartt, F., & Wilkins, D. G. (1987). *History of Italian Renaissance art: Painting, sculpture, architecture*. Thames & Hudson.

Hernández, T. C. (1983). *Vespro della beata Vergine. Claudio Monteverdi*. *The Opera Quarterly, 1*(4), 147–148. https://doi.org/10.1093/oq/1.4.147

IvyPanda. (n.d.). *Analysis of Botticelli's The Adoration of the Magi*. IvyPanda. https://ivypanda.com

Judd, C. C. (1993). *Aspects of tonal coherence in the motets of Josquin* (Doctoral dissertation, University of London, King's College).

Keith, D., Roy, L., Morrison, S., & Schade, M. (2011). Leonardo's artistic techniques and religious symbolism. *Journal of Art and Religion, 20*(1), 112–129.

Kurtzman, J. (2000). *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, context, performance* (Online ed., 2023). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780198164098.001.0001

Listening Project. (2024). *Historical significance of Palestrina's Missa Papae Marcelli*. https://listeningproject.blog/2024/05/07/palestrina-missa-papae-marcelli/

Lockwood, L. (2009). *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*. Oxford University Press.

Mahoney, E. P. (2023). *Philosophy and humanism: Renaissance essays in honour of Paul Oskar Kristeller*. Brill.

Mari, L., & Kurtzman, J. (2008). A Monteverdi Vespers in 1611. *Early Music, 36*(4), 547–556. https://doi.org/10.1093/em/can096

Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.

Mombert, J. I. (2016). *Raphael's Sistine Madonna*. Read Books Ltd.

National Gallery of Art (US), & Boskovits, M. (2003). *Italian paintings of the fifteenth century*. National Gallery of Art.

Panofsky, E. (1955). *Renaissance and renascences in Western art*. Harper & Row.

Rafael Paintings. (n.d.). *The Sistine Madonna: Raphael's masterwork*. RaphaelPaintings.com. https://www.raphaelpaintings.com

Rifkin, J. (2003). Munich, Milan, and a Marian motet: Dating Josquin's *Ave Maria..... virgo serena*. *Journal of the American Musicological Society, 56*(2), 239–350.

Ruth, C. (2020). Josquin des Prez. In *Hymns and Hymnody: Historical and Theological Introductions* (Vol. 1, p. 251).

San Francisco Symphony. (n.d.). *Missa Papae Marcelli by Palestrina: A historical overview*. San Francisco Symphony. https://www.sfsymphony.org

Schumacher, A., & Burioni, M. (2018). *Florence and its painters: From Giotto to Leonardo da Vinci*. Yale University Press.

Study.com. (n.d.). *Botticelli's masterpieces and their symbolism*. Retrieved April 16, 2025, from https://study.com

Vasari, G. (1568). *The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects*. Torrentino Press.

Visual Arts Cork. (n.d.). *Raphael's Sistine Madonna and its legacy*. Retrieved April 18, 2025, from https://www.visual-arts-cork.com

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 145–158

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1686739

Submitted 29.04.2025
Revision Requested 30.05.2025
Last Revision Received 30.05.2025
Accepted 30.05.2025
Published Online 30.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Research Article

Open Access

"I Want to Conquer the World": Chasing the Wild Goose, Tracing the Noise

Hüseyin Serbes [1]

[1] Gebze Technical University and Ministry of National Education, Kocaeli, Türkiye

Abstract This study explores the transnational influences and inspirations of Bad Religion within Türkiye underground punk scene. Using document and content analysis methodologies, the research focuses on fanzines in Türkiye that center around Bad Religion. The research universe consists of fanzines published in Türkiye about Bad Religion, with Backroads fanzine serving as the sample for analysis. The study is grounded in subculture theory to understand the relationship between punk culture and fanzines. To interpret the fanzine content, the critical hermeneutic approach proposed by Habermas is applied. This approach delves into the textual content of fanzines and aims to uncover the ideological structures shaping their creation and reception. The study examines Bad Religion's role in shaping punk identity in Türkiye, while emphasizing the significance of fanzines in spreading these ideologies. It investigates how fanzines contribute to the ideological resistance of punk culture and the dissemination of alternative narratives. Ultimately, the study highlights the essential role of fanzines in the evolution of punk culture and the transmission of its ideologies. The findings demonstrate Bad Religion's deep impact on Turkish punk music and its role in driving cultural transformation.

Keywords Punk · Fanzines · Bad Religion · Subculture Theory · Do-It-Yourself Media

Citation: Serbes, H. (2025). "I want to conquer the world": Chasing the wild goose, tracing the noise. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 145-158. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1686739

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Serbes, H.

Corresponding author: Hüseyin Serbes hserbes@gtu.edu.tr

"I Want to Conquer the World": Chasing the Wild Goose, Tracing the Noise

'Let's Talk About Nothing'

"Millions and millions chase the wild goose tonight
To conquer loneliness, they'll chase it all their lives"
—Bad Religion, *Chasing the Wild Goose*

This study explores the transnational inspirations and traces the influence of Bad Religion within the underground punk scene in Türkiye. Transnational history "is the study of the ways in which past lives and events have been shaped by processes and relationships that have transcended the borders of nation states" and seeks to understand "ideas, things, people, and practices which have crossed national boundaries" (Curthoys and Lake, 2005, p. 5). In this context, the study examines how youth subcultures have been represented through both mainstream and alternative media, focusing on how the impact of a music band extends beyond national frameworks.

By situating Bad Religion within a broader transnational and sociological context, this research delves into the dynamic evolution of national borders through cultural exchange and various forms of communication (Bridge, 2020, p. 123). As one of the most influential bands in punk subculture, Bad Religion serves as a compelling case study for examining the intersections between underground movements and mainstream cultural production. This analysis centers on two key aspects: the experiences of punks themselves and the role of fanzines as both a medium of representation and resistance. The study draws from fieldwork conducted within Istanbul's underground youth scene, one of the largest and most vibrant cultural hubs in Türkiye.

The socio-political climate in Türkiye, particularly following the 1980 military coup, mirrors the conditions that led to the rise of punk in the United Kingdom. As Moran (2010, p. 64) argues, the British class system, institutionalized poverty, and widespread unemployment played a significant role in the emergence of bands like the Sex Pistols and The Clash, demonstrating how socio-economic struggles can give birth to punk movements. Punk emerged in Türkiye nearly a decade after its explosion in the United Kingdom, with early concerts in Istanbul marking the local adaptation of the genre. A key influence in this development was Bad Religion, whose impact, although indirect, was primarily mediated through fanzines. Since mainstream media often misrepresented or ignored punk culture, fanzines became essential spaces for self-representation and fostering a language of opposition (Guerra and Quintela, 2014, p. 221). These independent publications, often anonymous and created using collage and cut-and-paste techniques, acted as both creative outlets and political statements. The outbreak of punk, often depicted as 'savagery' by mainstream media, led to the exclusion of punks from venues like nightclubs and bars.[1] As Serbes, Güzel, Gönden, and Kabaş (2025) argue, this exclusion increased the significance of fanzines, which provided a vital platform for young punks to discover bands like Bad Religion and articulate their subcultural identities. Fanzines played a crucial role in these discursive negotiations among audiences, serving as important written exchanges among individuals who were vital parts of the fanzine scene of the time (Dale, 2018, p. 170).

This study examines how Bad Religion's influence shaped punk culture in Türkiye by analyzing their reception among local punks. Bad Religion's legacy—encompassing DIY ethics, the diffusion of punk ideol-

[1] The *Daily Mirror* of 12 June 1977 is one of the most striking examples of this. The title of the newspaper is 'Punk Rock Jubilee Shocker', and in this column there is a disturbing report about the surprising new cult. Accordingly, it launches a moral crusade against punk by calling for an editorial stance to punish punks.

ogy, and radical socio-political discourse—intertwines with their musical aesthetics and their portrayal in Türkiye's fanzine culture. The aim is to analyze how Bad Religion has contributed to the construction of punk identity in Türkiye and its role in shifting the dynamics from underground media to mainstream culture. By doing so, this study contributes to broader discussions on the transnational circulation of subcultures and the enduring role of DIY media in preserving alternative cultural narratives.

The central research question guiding this study is: *How has Bad Religion's influence shaped punk identity in Türkiye, particularly through the medium of fanzines?* This question is explored through the following sub-questions:

1. How has Bad Religion's ideological and musical influence been received and reinterpreted within Turkish punk scene, as reflected in fanzine content?
2. In what ways do the lyrics and musical style of Bad Religion interact with the socio-political realities in Türkiye, particularly in the context of punk's resistance to mainstream culture?
3. How do fanzines, as expressions of DIY culture, contribute to the representation and resistance of punk ideologies in Türkiye, and what role do they play in the transnational circulation of punk culture?

Crafting the Narrative: Artistic Influence, Scholarly Relevance, and Literature Review

This study investigates the transnational influence of Bad Religion, a pioneering punk band formed in 1980 in Woodland Hills, California. As one of the foundational groups of the Southern California punk scene, Bad Religion has transcended geographical boundaries, influencing punk music and culture across generations worldwide. The band's ability to produce music that resonates beyond its era, addressing universal themes, has solidified its status as a symbol of punk. As Kourakis (2020, p. 41) notes, Bad Religion's lyrical mastery is well-documented, with their songs reflecting an active, engaged stance toward life. This has had a significant impact on the punk scene in Türkiye.

Fanzines have played a critical role in transmitting punk ideologies, allowing fans to express themselves in ways that resist mainstream media representations (Serbes and Güzel, 2020, p. 695). This study focuses on the *Backroads* fanzine, using it as a case study to explore how punk's ideological, musical, and socio-political messages have been articulated by local fans. In environments where punk culture was often misrepresented or ignored by mainstream outlets, fanzines provided essential space for alternative expression, solidifying their role as grassroots media.

This research is informed by subculture theory, which defines a subculture as a social group—typically composed of youth—sharing specific beliefs, attitudes, and ideas (Nicu, 2020, p. 3). Punk's transnational spread, particularly beyond the United States and United Kingdom, is not a new phenomenon; however, the visibility of punk communities and their increased solidarity through message boards and the accessibility of music has reshaped the landscape (Lalama, 2013, p. 6). Additionally, the study situates punk within contemporary social, historical, and cultural shifts, particularly postmodernist deconstruction theories and the 'death of the author' (Bestley, 2017, p. 13). Punk rock emerged in the mid-1970s as a transnational phenomenon in response to social and cultural transformations affecting the West (Welizarowicz, 2022, p. 57). Punk's ability to serve as a form of resistance has allowed it to challenge mainstream culture, questioning societal norms and hierarchies. As O'Connor (2022, p. 233) notes, creating a punk scene requires local bands, places to live, practice spaces, and venues to perform—conditions that are often supported and documented through fanzines, which offer alternative spaces for expression.

The *Backroads* fanzine, in particular, serves as an essential case study for understanding how global punk ideologies are received and reinterpreted in a local context. Through the analysis of its content, the study explores how these ideas have been transmitted and reshaped by grassroots media in Türkiye. Additionally,

the research incorporates personal reflections from individuals involved in the creation and evolution of punk music in Türkiye. These firsthand accounts offer valuable insight into the complex relationship between global punk ideologies and the socio-political realities of Türkiye, demonstrating how fanzines act as a vital medium for preserving alternative cultural narratives.

In examining the arrival of punk in Türkiye, this study draws on Ventsel’s (2019, p. 104) assertion that punk, as an underground music genre, exists within the political geography, laws, and infrastructures of the state. Punk in Türkiye arrived nearly a decade after its explosion in the United Kingdom, with early punk concerts in Istanbul marking the genre’s local adaptation. Despite political repression, these events introduced punk to Turkish youth, and Bad Religion’s influence, though indirect, played a key role in shaping the local punk scene, particularly through fanzines. Shtreis (2022, p. 31) notes that punk’s DIY ethos allowed it to transcend traditional media and create alternative spaces for self-expression. In the case of Bad Religion’s influence, fanzines became vital for disseminating punk ideologies, allowing punks in Türkiye to resist mainstream representations and assert their own subcultural identities.

Methodological Path

This study is primarily based on the analysis of *Backroads Fanzine*, a single-issue publication focused on the reception of Bad Religion in Türkiye. Produced in A5 format and entirely through analog techniques, the fanzine exemplifies the DIY ethos central to punk culture. It merges punk aesthetics with political and philosophical elements, providing a rich cultural document for understanding the intersection between local punk subcultures and global influences. The fanzine’s content is analyzed using document analysis, with a focus on how punk ideologies and Bad Religion’s influence are interpreted within the Turkish context. The analysis is confined to the fanzine’s content, which offers an in-depth representation of punk culture in Türkiye, addressing both musical and socio-political themes.

The study draws on the insights of key figures within the Turkish punk scene, including Tolga Özbey (frontman of Rashit[2]), Kaan Karaöz (member of Necrosis[3]), Ege Sorkun (member of Die In Vain[4]), and Berk Kuş. These individuals provide first-hand accounts of their involvement in punk music and its ideological underpinnings. In addition, Lefle Sanasyan, Fulya Kara, and Leyla Yanmaz, independent artists and fanzine writers, contribute valuable perspectives on the role of fanzines in the transmission and representation of punk culture.

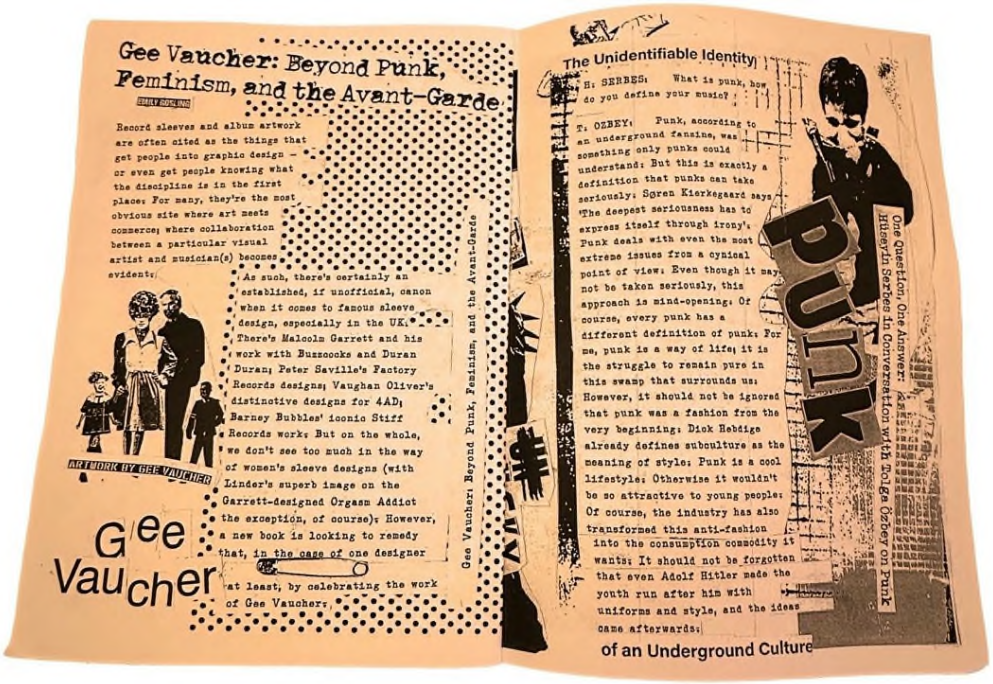
[2] Rashit was formed in 1993 by guitarist Tolga Özbey as a punk rock band. Reflecting their political attitude to their lyrics, the band attracted a great deal of attention in a short period of time in Türkiye and especially abroad. The lyrics describe the socio-political and economic situation Türkiye is in, touching on the media, capitalism, racism, the vicious circle of daily life, as well as globalization, which is a common problem. In addition to this, the lyrics, with their ironic and questioning expression, have created a style that is not often encountered in our country. The band reached a wide audience with ‘No Need to Worry’ [Telaşa Mahal Yok], Türkiye’s first ‘legal’ punk rock album released by Kod Müzik in 1999, and with 45 records released abroad.

[3] Necrosis, one of the first hardcore punk bands of Türkiye, were the pioneers of the underground music scene in Kadıköy Akmar Passage in the nineties.

[4] Die in Vain is a music band founded in Istanbul in 2020 to play UK82. Can, Güney and Murat, who were in search of a new line-up after the dissolution of their band Crudez, laid the foundations of Die in Vain by taking Ege on vocals towards the end of 2019. In 2021, their demo ‘Desperate to Piss’ was released in cassette format by General Speech Records. In 2023, their EP Savage New Times was released in vinyl format by La Vida Es Un Mus Records.

Figure 1

Images from the inner pages of Backroads fanzine, Issue 1, pp. 14-15.



The fanzine was circulated during a series of live performances in London and later in Istanbul, reflecting the performative essence of punk culture (Figure 1). Based on ethnographic observations, it is evident that *Backroads Fanzine* was not available in legal bookstores, reinforcing its position as an underground publication deeply connected to the punk ethos. The decision to distribute it outside mainstream outlets highlights the fanzine's resistance to institutional control and its commitment to maintaining the DIY spirit of punk. The study also incorporates personal and archival materials, including fanzines from various Turkish scenes, referred to as the 'Foucauldian toolbox' (Bert, 2016). These fanzines serve as crucial documents, reflecting both the social and political contexts of punk culture, functioning as repositories of ideological expression. The study adopts a retrospective ethnographic approach, treating fanzines as living documents that offer insights into the underground punk scene.

This study's theoretical framework is grounded in the understanding of fanzines as expressive mediums for subaltern voices—offering alternatives to dominant media narratives and institutional discourse within punk culture. Fanzines, created by individuals or collective subjects, crystallize the concerns of these voices, offering a space to challenge dominant societal structures. In this way, fanzines provide an avenue for resistance, allowing punk culture to flourish outside of traditional media and political institutions. Moreover, the intersection of punk, fanzines, and critical pedagogy offers a unique opportunity to rethink contemporary educational practices. Fanzines, through their DIY ethos and artisanal production methods, target specific fan communities, delivering ideas in ways that transcend the boundaries of conventional media. Shtreis's (2022, p. 5) concept of 'artisanal' production methods highlights how the creation of fanzines is not just about distributing music but about crafting an ideological and artistic message for a dedicated audience. This grassroots approach allows punk to be transmitted not only as music but also as a broader ideological statement, reinforcing the power of music in shaping alternative educational experiences and critical thinking.

For interpreting the fanzine content, the study applies a critical hermeneutic approach, as proposed by Habermas (Prasad, 2002, p. 12). This approach enhances the understanding of the fanzine's textual

content, focusing on both its explicit messages and the ideological structures that influence its creation and reception. Hermeneutics, as a method, emphasizes understanding texts within their social and historical context, while Habermas's critique of ideological structures offers a means of examining how global punk influences, such as the messages conveyed by Bad Religion, are received and contested in local contexts.

Results

Table 1

Visual Flowchart of Key Themes in the Findings

Early Encounters and the Philosophical Drive in Punk Culture ➔ From Sound to Creation: Exploring Musical Influence and Artistic Process ➔ Forms of Representation in Fanzines

Table 1 illustrates the key themes presented in this section, breaking them down into three main subheadings that encapsulate the core findings of the research. The first subheading, *Early Encounters and the Philosophical Drive in Punk Culture*, delves into the initial experiences of punk followers and how these early encounters shaped their philosophical views on resistance, autonomy, and identity. The second subheading, *From Sound to Creation: Exploring Musical Influence and Artistic Process*, examines the ways in which punk music, particularly through Bad Religion's influence, fostered a new artistic approach within punk, shifting from raw energy to more complex musical structures. The third subheading, *Forms of Representation in Fanzines*, highlights the role of fanzines as a crucial medium for transmitting punk ideologies, offering alternative narratives and a space for self-expression in opposition to mainstream representations.

Early Encounters and the Philosophical Drive in Punk Culture

Successfully navigating the path to a creative life often requires overcoming the monotony imposed by the human condition. In an industrial society that equates work with productivity, Raoul Vaneigem argues that "the necessity of producing has always been an enemy of the desire to create" (Vaneigem 1974, p. 49). Punk, however, does not simply reject the obligation to produce; it also challenges the dominant ideologies that shape societal norms. By responding to industrial techniques with a renewed enthusiasm for production, punk refuses to accept that creativity must be bound by market-driven demands. This attitude is central to punk's rebellion, as it creates space for self-expression and autonomy outside conventional artistic frameworks. Along the road to punk, various attitudes have persistently emerged as significant, particularly the rejection of conformity and the embrace of independent, often radical forms of creation.

On the other hand, the notion of fascination in relation to subcultural encounters also emerges as a recurring theme in the testimonies of individuals who were first exposed to punk culture. This fascination, which often operates as a gateway into the subculture, can be mediated through various personal experiences and settings. For instance, Sanasyan describes her initial encounter with the band Bad Religion in a record store located in Akmar Passage, Kadıköy, during her search for a fanzine that she was a fan of (*Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 15). Similarly, Yanmaz recounts how her exposure to the same band was mediated by a friend, who suggested the album to her, subsequently leading to a cultural exchange through trading music albums (*Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 15). This aligns with Clark's (2003) observation that it is common for young people to temporarily engage with subcultures, only to eventually reintegrate into mainstream culture. However, the accounts presented here suggest an alternative narrative, where the individuals persist in their engagement with the subculture, resisting the pull of mainstream assimilation. These reflections suggest a complex relationship with both the subculture and mainstream culture, which challenges the linear path often associated with youth subcultural experiences. The conversations held with these individuals paint a portrait of a more fragmented, and at times, contradictory landscape—a Dickensian vision marked by its inherent tension between resistance and the prevailing socio-cultural forces.

As Susan Sontag points out, “the basis of understanding is its functionality” (Sontag, 2008, p. 29). This functionality is realized over time, in contrast to an amorous relationship based purely on appearances. In this sense, pioneers in various movements, including punk, created space for the bands that followed them. For example, just as a group of young people from El Camino Real High School in California came together to form Bad Religion and practiced in a garage they called the ‘hell hole,’ young punks in Türkiye gathered in a basement in Istanbul. Tolga Özbey, who founded the band Rashit, first encountered punk while skateboarding in 1993. According to him, punk represents a lifestyle centered around the challenge of maintaining authenticity in a society marked by various societal pressures and contradictions:

“Punk, as described by an underground fanzine, was something only punks could understand—a definition that punks take seriously. Søren Kierkegaard argues that ‘the deepest seriousness must express itself through irony’ and punk addresses even extreme issues with a cynical lens. The harshness of 70s punk, driven by irony, resonated with me. However, I cannot deny Bad Religion's strength in songwriting, as they brought punk to the mainstream, blending punk philosophy with populism. They were key in shaping 90s punk with Epitaph Records, pushing American punk onto MTV while opening doors for bands like Green Day, Rancid, and The Offspring. Despite debates on the American left's relevance to the 'Middle East,' Bad Religion made music that tackled nearly every social issue in a society dominated by hedonistic capitalism” (Özbey, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 13).

Bad Religion’s songwriting addresses social issues with sharp irony and profound seriousness. As Tolga highlights, the band’s lyrics emphasize the individual’s struggle against societal pressures, while simultaneously conveying the rebellious and thought-provoking nature of punk to wider audiences. Bad Religion’s music has played a key role in bringing punk culture into the mainstream, addressing themes of belonging and resistance on both individual and societal levels. In this context, Smiers and Schijndel (2009, p. 7) state that “cultural expressions are fundamental elements in the formation of our personal and social identity”. Bad Religion's influence is so profound that fans in Türkiye have consistently found resonance in their music. Engaging with their work, in the words of Antonio Negri, means ‘opening parentheses to life’ (Negri, 2011, p. 22). Within these parentheses lies a youth dissatisfied with the status quo, navigating their way through life’s complexities. This process involves the rush of immersing oneself in the music and message of Bad Religion, which has become a historical and cultural icon. Negri’s metaphor of ‘opening parentheses’ suggests that by engaging with such cultural icons, individuals create a temporary yet significant space for reimagining life beyond the confines of everyday reality. Within this space, youth actively challenge societal norms, reject passive acceptance, and embrace a more engaged role in shaping their futures, fueled by the power of music, rebellion, and intellectual exploration.

“Bad Religion is a key icon in punk history. Their music and lyrics often respond to the political climate of the countries in which they are based, reflecting these contexts in their songs with a depth that resonates with listeners worldwide. For example, the track ‘Victory’ is a clear example of this thematic exploration. Each Bad Religion album offers more than just music; it often includes elements of philosophy and thought-provoking narratives. The band’s ability to weave complex ideas into accessible sound is a key feature of their approach. The music tells a story that leaves listeners contemplating their role as either the hero or the victim, depending on their perspective” (Kuş, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 17).

Bad Religion’s lyrics have always been central to their music, and the band’s engagement with philosophy and science has had a profound impact on the Turkish punk scene. Their intellectual approach, characterized by a critical examination of society and an emphasis on scientific thought, has inspired Turkish punks not only politically but also ideologically. The band’s unique ability to weave complex philosophical ideas into their music has made them a significant influence in shaping the intellectual landscape of the Turkish punk

community. In this context, Bad Religion has played a vital role in the Turkish punk scene, contributing both musically and ideologically: ‘Bad Religion’s thought structure is based on the philosophy of science, and their music requires an effort to perceive’ (Kara, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 8). This integration of philosophy and music creates a synergy that resonates deeply with listeners, who are challenged to engage with both the content and the form of the music.

As noted by Karaöz, “Defining Bad Religion’s philosophy is difficult, but their songs address complex issues in a rhythmic way, with ‘Entropy’ as a prime example” (Karaöz, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 9). This complexity in their songwriting reflects the intellectual rigor embedded in their work, which continues to serve as a source of inspiration for those who engage with their music. According to Ege Sorkun, Bad Religion represents scientific reason:

“Bad Religion can be described as an anti-fascist punk rock band, with their lyrics offering a comprehensive critique of capitalist American culture. While the band often displays anti-scientific and anti-religious tendencies, their name hints at their intellectual approach. Greg Graffin’s academic background and the analytical methods in their lyrics, album covers, and overall image suggest the band embodies a scientific mindset” (Sorkun, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 12).

The band’s intellectual influence is evident both in the content of their songs and in their ability to provoke critical thought among their listeners. This intellectual dimension of punk, embodied by Bad Religion, plays a key role in the development of a deeper, more reflective punk culture that encourages its followers to question dominant ideologies and engage with broader societal issues. Through their music, the band creates a space where punk culture and intellectual exploration intersect, providing both a soundtrack and a framework for resistance, rebellion, and reflection.

From Sound to Creation: Exploring Musical Influence and Artistic Process

Punk emerged in the 1970s as a response to the pressures of capitalist societies and industrial culture. Erving Goffman’s theory of the ‘total institution’ explains how individuals in such societies, whether facing too much work or too little, tend to become demoralized, ultimately seeking an escape (Goffman, 1961, p. 10). This search for escape is central to punk’s identity, which has always been about rejecting the dominant societal structures. Initially regarded as a musical genre, punk evolved into a social and political stance, reflecting a desire for freedom from the constraints imposed by mainstream culture. With the passage of time, punk transformed from a musical genre into a broader expression of resistance and alternative lifestyles, challenging mainstream norms. Bands like Bad Religion played a vital role in shaping punk’s evolution, introducing a melodic structure while simultaneously delivering strong political messages.

“In the late 1970s, punk shifted from rock'n'roll to a more political stance, exemplified by the Sex Pistols and God Save the Queen. This move separated punk from rock’n’roll, gaining social status, particularly in England with bands like Crass. However, the politicization led to more monotonous music, as seen with Germs. In the U.S., punk blended art and anarchy, with bands like Dead Kennedys incorporating surf punk into their political messages. Bad Religion, influenced by skate and surf culture, focused on melody and precise vocals, setting them apart from earlier punk bands. Their polished sound became a major influence on bands like Green Day, NOFX, and The Offspring” (Özbey, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 21).

The musical and vocal approach of Bad Religion, as highlighted in Özbey’s analysis, represents a pivotal moment in the evolution of punk music. Greg Graffin’s vocal technique, combined with his long-standing collaboration with guitarist Brett Gurewitz, facilitated a departure from punk’s traditional chaotic and atonal structure, introducing a more melodic form. Early punk music, with its raw and explosive vocals, reflected

class struggles and social discontent. In contrast, Bad Religion’s melodic and harmonious sound demonstrated that the anarchistic nature of punk could coexist with a more structured musical approach.

By blending socio-political messages with a melodic punk style, Bad Religion made their music more accessible, broadening its appeal while simultaneously expanding the aesthetic and ideological boundaries of the genre. Similarly, the punk scene in Türkiye began to gain wider visibility in the 1990s, with bands like Bad Religion exerting a significant influence. While punk in Türkiye initially developed through fanzine culture and independent music scenes, the ideological and musical influence of Bad Religion played a key role in shaping the sound and political discourse of Turkish punk bands. As Young (1989, p. 10) argues, “the early bands that pioneered a unique sound, along with their dedicated fan base, formed a powerful influence that eventually grew into a vibrant and distinct subculture”. The crystallization of this distinctive style, which began in 1976, became more apparent in Istanbul around a decade later. The punk rock expressions of Tünay Akdeniz and Çığrışımlar, alongside the first public punk concerts organized by Headbangers, marked key moments in the development of punk in Türkiye (Boynik and Güldallı, 2007, p. 349). These early concerts were marked by disorder, as band members often struggled to agree on setlists, but they were crucial in expanding punk’s influence. Kaan Karaöz from Necrosis recalls that elements of Bad Religion’s sound can be traced in their music. Similarly, Tolga Özbey reflects on the cassette tape exchanges with Kaan, observing that Bad Religion’s visibility in the mainstream significantly increased their appeal among youth in Türkiye.

“The punks who listened to Bad Religion were not into the fashion side of things, or they didn't have much interest in visuals. The music already contained an effective and powerful narrative. When I was doing my compulsory military service in Erzurum, we were both shocked when a friend who graduated from the German High School, who was doing short-term military service in my team, found out that I listened to Bad Religion. I had lent him the Bad Religion CD I had with me to listen to and he was very happy. We were impressed as Necrosis, the fast but effective lyrics and backing vocals in the music were inspiring. In addition, what they were trying to do with the rhythm guitar in the background was simple but complex music, which can be summarized as melodic hardcore punk. Therefore, one can find Bad Religion’s melodies in the music we make” (Karaöz, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 24).

“To be honest, Necrosis is one of the rare local bands in Türkiye that caught Bad Religion in its early period. I remember exchanging a few cassettes with their drummer Kaan. My favorite period was when they were very raw and hadn’t learnt how to make music yet. I had listened to Bad Religion until the album they released on Sony, strangely enough, when I stopped listening to them after this album, their songs started to be broadcast on MTV, and they became famous in Türkiye. At this point, we can think that they have been listened to more, especially since the beginning of the two thousand years when MTV punk was rising among young people in Türkiye” (Özbey, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 23).

Kaan’s influence on Bad Religion is evident in how Necrosis combines musical interaction with aesthetic evolution. Bad Religion’s fast yet impactful lyrics, backing vocals, and musical structure, which evolved into melodic hardcore punk, can be viewed as a strategy to introduce complexity through the repetition of simple forms in the development of punk music. This approach highlights the tension between punk’s minimalist aesthetic and its deeper contextual richness. Kaan’s assertion that Bad Religion’s melodies can be found in Necrosis’s music exemplifies how musical inspiration is reproduced within local scenes, drawing from the global punk movement.

Tolga’s preference for the raw and experimental period of Bad Religion emphasizes punk's ‘amateurism’ and ‘DIY’ ethos. Frith’s (1996) concept of authenticity in popular music is pertinent in this context, where punk is understood as a form of raw, unpolished expression that stands in contrast to conventional professional musical techniques. The shift of Bad Religion to working with a major record label like Sony and

their subsequent airplay on MTV marks a significant point of discussion regarding punk's transition from an underground subculture to mainstream culture. As Hebdige (1979) argues in his work on subcultures, the absorption of subcultural expressions by the mainstream often results in a transformation of their ideological and aesthetic elements. With Bad Religion's music being broadcast on MTV, punk gained traction among a broader audience in the Turkish scene.

The band's melodic structure and intricate lyrics not only attract punk fans but also resonate with followers of other genres such as metal and rock. The tempo of Bad Religion's music inspires a sense of dream-like reflection. This aligns with Bachelard's notion of the dream as "always our own" (Bachelard, 1964, p. 176). Through careful attention to the band's activities, one perceives a unique dialogue between the complex writing of a lyricist and the melodic focus of a musician. This convergence often allows listeners to find themselves within the resulting punk song.

The visibility of Bad Religion in Istanbul arcades, once an alternative refuge, increased: 'Bad Religion was among the most popular bands, with their t-shirts and badges being sold widely in Taksim and Kadıköy' (Sorkun, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 18). Their vibrant music draws in first-time punk listeners: "It has been a question for some: 'How can punk be appreciated with out-of-tune guitars and vocals?' I often encounter people who love it" (Sanasyan, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 14). As Tolga Özbey notes, listeners who were previously distanced from the harsh, chaotic, and often atonal nature of punk found the courage to embrace it through Bad Religion's melodic structure and clear vocals. While punk's radical style and 'noisy' music can be off-putting, especially for those accustomed to more structured genres like metal and rock, Bad Religion made punk more accessible through their melodic sound and Greg Graffin's thoughtful, socio-political lyrics, all while retaining its raw power.

Forms of Representation in Fanzines

Fanzines, often distributed in now-extinct venues in Istanbul, provided access to radical and alternative perspectives, positioning themselves in opposition to mainstream media. *Dış Mihrak*[5], one such fanzine, integrates punk and hardcore subcultures with political elements, using issues focused on anarchistic ideals to challenge all forms of authority and power. The fanzine's intricate design reflects its underground ethos, serving as a calling card for the subculture. According to Lefle, a reader and producer of fanzines who attributes her cultural stance to these publications, her first encounter with Bad Religion occurred through fanzines:

"My first relations with Bad Religion started with the fanzines I followed in Türkiye. *Dış Mihrak* was one of the fanzines with the harshest content back then. In the very first issue, a friend called Pilaw translated the band's lyrics into Turkish, which attracted my attention, and the band never left my life afterwards" (Sanasyan, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 8).

Everyday life, as Henri Lefebvre (2023, p. 11) suggests, "appears on the stage in an epic appearance, in masks, costumes and props." Fanzines serve as an integral part of this stage, offering a unique lens through which the political history of the personal can be understood. These publications reflect the daily practices

[5] *Dış Mihrak* (Foreign Force in English) is a shelter, but after a while, the self-destruction of this shelter in the neo-liberal ruins will not be alien to a fanzine reader: "Some fanzines I received gave me ideas and enthusiasm. It was like a kind of discharge during a troubled period. I locked myself at home and started to work. I first published Kerosene and then Occupy House. In a different style, more oppositional, *Dış Mihrak* fanzines came out. Some parts of Kerosene and Occupy House and new additions formed the first issue of *Dış Mihrak*. Then came the sequel. Especially Emre was very helpful. For a while he did almost half of the work. Murat (Pilav) also helped with internet, translation and writing. And the odd person who contributed articles, interviews and translations. Now everyone is busy with their work. When we finished being students, we all got jobs and started working somehow. We joined the army of salaried slaves. We have less energy and time" (Serbes, 2024, p. 227).

of their creators, and *Dog Juice*[6], another influential fanzine, uses personal narratives to communicate these experiences. According to its anonymous editor, Bad Religion represents a potent feeling of rage:

"While asking myself if there is anyone who would deny the fact that 'Bad Religion is a legend', I remembered their music. I buried the headphones in my ears... I took a deep breath and continued listening. With excitement... I will thank this man who allows me to enjoy my dreams and anger" (Editor, *Dog Juice Fanzine*, 2014, pp. 12-13).

Despite being a medium often overlooked in today's digitalized world, early fanzines played a crucial role in conveying subcultural knowledge. As Fulya Kara recalls, "The child of an age where identities can change so quickly has become a victim of the system" (Kara, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 8). Fanzines like *Manipulation*, released in January 2003, represent counterculture and integrate references to Bad Religion, such as the title "If I Could Fly High Above the World," a reference to *Stranger than Fiction* (1994). Fanzines also serve as important ideological and musical guides, as Leyla highlights:

"Fanzines are like a guide for me. The internet has become a pile of rubbish. I continue to be inspired by the topics and guests in the fanzines I can catch... The first place I met Bad Religion was fanzines. Their fast music had a collapsible noise tone. Fanzines are more efficient when they work like algorithms... My encounter with Graffin's literary power in fanzine pages is like the power of algorithms for me" (Yanmaz, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 8).

The most compelling moments in fanzines, especially those in literary form, inevitably point to the formation of a community. A community or scene merges musical forms with a specific philosophy of life and shared experiences. While various subcategories may exist within a community, it is essential to focus on the underground community in this context. This community resists all layers of alienation through various existential forms, from street vendors to students, from cassette sellers to taxi drivers, all while continuing its DIY productions. It generates its own local codes, which, at times, may not achieve success in transnational contexts. While Bad Religion critiques American society and its cultural values, the approach is contextualized within the specific socio-cultural reality of the U.S., which may not align with the local critiques of countries like Türkiye, where different socio-cultural dynamics prevail.

However, the power of music in fostering international interaction can transcend these limitations. The universal nature of music allows it to blend with local cultural codes and diverse experiences, leading to new expressions in various geographies. Fanzines, which reflect the DIY ethos, play a significant role in this interaction. They bridge the local and global, creating new communities and forms of expression. Although Fulya Kara observes that certain discourses may not resonate widely within local music scenes due to non-reciprocity, these local cultural codes have the potential to gain transnational resonance over time, as their global influence continues to unfold. In this context, Ege Sorkun highlights that the complexity of Bad Religion's lyric-writing, for example, provided an entry point for young listeners, sparking their interest in subculture music and offering a gateway for further exploration of alternative musical forms.

"Bad Religion critiques imperialist American culture, which affects the whole world, but they do so locally, within the codes of their own culture. Perhaps this is why their discourses do not resonate much within the independent music scene in Türkiye" (Kara, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 8).

"We can say that the band's complex lyric-writing technique, particularly, created an entry point for a child just beginning to learn English during adolescence. This doorway may have sparked the research motivation that later led me to explore subculture music" (Sorkun, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 7).

[6]The first issue of Dog Juice, which was published as a supplement to Dahke, the fanzine that carried the early punk attitude to photocopy pages in Istanbul, was seen in underground venues in August 2014, and five years later, it was visible again with its second issue in October 2019.

Bad Religion's intellectual and political discourses have extended beyond punk music, creating a culture of resistance and a distinct way of thinking. These discourses, transmitted through fanzines in the underground scene, have left a lasting impact on various communities across different geographies. In Türkiye, fanzines have played an essential role in disseminating punk music and spreading these discourses among the youth. Berk Kuş's contribution to *Backroads Fanzine* is crucial for understanding how this interaction unfolded in Türkiye and the profound influence Bad Religion had on the punk scene. Berk discusses the process by which punk music took root in Türkiye, highlighting the role of local punk bands that resisted systems of power. He underscores that pioneering bands such as Rashit demonstrated that punk could be created within the country. Independent music labels like Kod Müzik and free expression spaces like Karga in Kadıköy have also been instrumental in the survival and development of this genre. Berk notes that for young people in Türkiye to experience a radical transformation, they must first eliminate the censorship ingrained in their minds. He believes that the intellectual and artistic influence of Greg Graffin and Bad Religion can play a vital role in this process. Berk's reflections, as expressed in his article for *Backroads Fanzine*, echo the sentiment of the band's track 'Change of Ideas':

"There have been good punk bands in Türkiye that resisted power systems. Rashit was one of the first bands to show that punk could be performed here. There were independent music labels like Kod Music. Additionally, there are places like Karga in Kadıköy where we can feel free, and many good bands are still playing there. But the youth of this country will not be able to undergo a radical change without removing the censorship in their minds. Bad Religion's influence is important in this sense. Greg Graffin is a good teacher, zoologist, and writer. Although it is unlikely that their work will resonate here in the current context, what they do will continue to affect someone" (Kuş, *Backroads Fanzine*, Issue 1, p. 12).

Closing Remarks

This study follows the transnational journey of Bad Religion, a band that transitioned from the underground to mainstream recognition, while consistently delivering impactful lyrics. The findings suggest that Bad Religion effectively combines the philosophy and populism of punk, creating space for the American punk sound in global music culture and opening doors for numerous pioneering bands. In doing so, Bad Religion not only popularized a genre but also introduced a subculture that emphasized a critical approach to society amidst the dominance of hegemonic capitalism.

The study highlights that punk music, particularly through Bad Religion, is more than an auditory experience—it conveys philosophical ideas that resonate beyond the music itself. As Sennett (1998, p. 52) suggests, the band's music addresses "the smells and shadows of everyday life," offering intellectual depth within the framework of punk. By doing so, it allowed the subculture to exist without being absorbed into the mainstream or reduced to a commodity.

The initial encounters with Bad Religion represent significant moments of fascination for many. These encounters, mediated by diverse experiences such as bookshops or underground venues, mark the beginning of a love affair with the band's music. As Greg Graffin's 'hell hole' transforms into an Istanbul basement, traces of Bad Religion emerge in the music of local youth. The band's influence is evident in early Turkish punk bands like Rashit and Necrosis, where cassette tape exchanges and personal connections symbolize the cultural exchange. In the content analysis of *Backroads Fanzine*, Karaöz's statement indicates that the exchange of a Bad Religion CD during compulsory military service illustrates how punk music can foster personal connections and evoke emotional responses.

In the late 1990s and early 2000s, Istanbul's arcades, filled with alternative products, witnessed an increase in Bad Religion memorabilia—badges, t-shirts, and more—further introducing Turkish youth to

punk. This visibility became a critical point in punk's popularization in Türkiye. Bad Religion collages in fanzines, the underground communication organs of youth, symbolize the search for discovery within the subculture. These fanzines represented punk's consciousness of reality, guiding young people through the complexities of modern life.

This study proposes that a music group can remain within the subculture while popularizing its philosophical messages. Through the integration of philosophical inquiry and musical expression, Bad Religion rendered punk more accessible while retaining its foundational ethos of resistance. Punk's resistance to conformity and celebration of self-expression continue to shape everyday life, encouraging new generations to engage with these themes. The wild goose, as a symbol of relentless pursuit, serves as a powerful reminder of modern individuals' ongoing chase for dreams and desires.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Author Details Hüseyin Serbes
[1] Gebze Technical University and Ministry of National Education, Kocaeli, Türkiye
0000-0001-7913-6178 hserbes@gtu.edu.tr

References

Bachelard, G. (1964). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press.

Bestley, R. (2017). Art attacks: Punk methods and design education. In G. Smith, M. Dines, & T. Parkinson (Eds.), *Punk pedagogies: Music, culture and learning* (1st ed., pp. 13–29). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315276250

Bert, J.-F. (2016). *Introduction à Michel Foucault*. La Découverte.

Boynik, S., & Güldalli, T. (2007). *Türkiye'de punk ve yeraltı kaynaklarının kesintili tarihi 1978-1999*. Bas.

Bridge, S.-K. (2020). Transnational music. In G. Stahl & J. M. Percival (Eds.), *The Bloomsbury handbook of popular music and place* (pp. 123-145). Routledge.

Clark, D. (2003). The death and life of punk, The last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.), *The post-subcultures reader* (pp. 223-236). Berg.

Curthoys, A., & Lake, M. (2005). *Connected worlds: History in transnational perspective*. Australian National University Press.

Dale, P. (2018). Are you scared to get punky? Indie pop, fanzines and punk rock. In K. Gildart (Ed.), *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976* (pp. 170–188). Manchester University Press. https://doi.org/10.7228/manchester/9781526120595.003.0010

Dog Juice. (2014). Blackening night, dreams, anger and an album (Anonymous, Ed.), 12-13.

Frith, S. (1996). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.

Goffman, E. (1961). *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Garden City, NY: Anchor Books.

Guerra, P., & Quintela, P. (2014). Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal. *Punk & Post-Punk, 3*(3), 203–221. https://doi.org/10.1386/punk.3.3.203_1

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.

Kara, F. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Karaöz, K. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Kuş, B. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Kourakis, F. (2020). Suffering and the Nietzschean affirmation of life in the work of Bad Religion. *Punk & Post-Punk*, 9(1), 41-58.

Lalama, A. (2013). Transnational punk: The growing push for global change through a music-based subculture. *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, 3(1), 1-15. https://doi.org/10.5642/lux.2013.0301.09

Lefebvre, H. (2023). *Everyday life in the modern world* (S. Rabinovitch, Trans.). Routledge.

Moran, I. P. (2010). Punk: The do-it-yourself subculture. *Social Sciences Journal, 10*(1), 58–65.

Negri, A. (2011). *Art and multitude*. Polity.

Nicu, V. (2020). *Youth culture, music, and resistance: A qualitative investigation of the punk and electronic music scenes of Bucharest* (Doctoral dissertation, University of Surrey).

O’Connor, A. (2002). Local scenes and dangerous crossroads: Punk and theories of cultural hybridity. *Popular Music, 21*, 225–236. https://doi.org/10.1017/S0261143002002143

Özbey, T. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Prasad, A. (2002). The contest over meaning: Hermeneutics as an interpretive methodology for understanding texts. *Organizational Research Methods, 5*(1), 12-33. https://doi.org/10.1177/1094428102051002

Sanasyan, L. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Sennett, R. (1998). *The corrosion of character: The personal consequences of work in the new capitalism*. W. W. Norton & Company.

Serbes, H., Güzel, M., Gönden, M., & Kabaş, B. (2025). From underground publishing to the present: A multidimensional analysis of punk fanzine culture in Turkey. *Punk & Post-Punk*. https://doi.org/10.1386/punk_00291_1

Serbes, H. (2024). *Underground publishing from photocopy to digital: A genealogical analysis of the fanzine subculture in Türkiye* (Doctoral thesis). Sakarya University.

Serbes, H., & Güzel, M. (2020). Gençlik altkültürleri: Punk estetiğinin ikonografik fanzinleri. *TRT Akademi, 5*(10), 686-713.

Shtreis, I. (2022). *Time capsule: Fanzines as a signpost towards the cultural shift* (Master’s thesis, University of Iceland).

Smiers, J., & van Schijndel, M. (2009). *Imagine there is no copyright and no cultural conglomerates too*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Sontag, S. (2008). *On photography*. Penguin Books.

Sorkun, E. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Vaneigem, R. (1974). *Treatise on living for the young generation*. Berkeley: Box 1044.

Ventsel, A. (2019). Eastern Europe as punk frontier. In E. Mazierska & Zs. Györi (Eds.), *Eastern European Popular Music in a Transnational Context* (pp. 101–116). Palgrave European Film and Media Studies. https://doi.org/10.1007/978-3-030-17034-9_5

Welizarowicz, G. (2018). Feel like a gringo: Transnational consciousness in Los Angeles punk rock songs. *Polish Journal for American Studies Yearbook of the Polish Association for American Studies, 12*, 55–74.

Yanmaz, L. (2024). *Backroads Fanzine*, 1-20.

Young, T.-H. (1989). *Break all rules! Punk rock and the making of a style*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 159–178

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1685187

Submitted 27.04.2025
Revision Requested 23.05.2025
Last Revision Received 29.05.2025
Accepted 30.05.2025
Published Online 04.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Research Article

Open Access

Comparison of Analog and Software-Based Processors in the Mixing Processabstract

Mehmet Özkeleş [1]

[1] Akdeniz University, Institute of Fine Arts, Musical Sciences, Antalya, Türkiye

Abstract This research aims to comparatively examine the technical and auditory effects of analog-based and software-based processors used in the mixing process. The study targets evaluating the performance of software processors running on digital audio workstations (DAWs), which are widely used in modern music production, against physical analog devices during mixing. The research was conducted using a descriptive qualitative approach and document analysis method. The research universe consists of analog and software-based signal processors, while the sample comprises DAW-based mixing projects utilizing these processors. Within the scope of the study, both processor types were compared under similar conditions; level balances, input gains, and harmonic contents were standardized for evaluation. The findings reveal that analog processors provide a more natural harmonic richness and warmth in frequency characteristics, whereas software-based processors simulate these characteristics to some extent but sometimes yield a linear and fixed tonal outcome. Additionally, the research shows that software-based processors offer advantages such as ease of use and reproducibility, while analog devices impart a more organic effect on the sound's dynamic and tonal character. In conclusion, the study assesses the role of both processor types in the mixing process from technical and aesthetic perspectives and provides an analysis capable of guiding user preferences.

Keywords Plug-in · Analog Digital Signal Processor (DSP) · Music Technologies

Citation: Özkeleş, M. (2025). Comparison of analog and Software-Based processors in the mixing processabstract. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 159-178. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1685187

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Özkeleş, M.

Corresponding author: Mehmet Özkeleş ibanezcifrank@gmail.com

Comparison of Analog and Software-Based Processors in the Mixing Processabstract

The origins of sound recording technology date back to the early 19th century. From Thomas Young's acoustic experiments in 1807 to Léon Scott de Martinville's invention of the phonautograph in 1857-which could visually record sound waves-and Thomas Edison's 1877 phonograph that enabled both recording and playback of sound, the foundations of sound technology were laid through significant innovations (Cumhuriyet Bilim Teknik, 1994; CNN Türk, 2008). In 1889, Valdemar Poulsen developed the "telegraphone," the first magnetic recording device, introducing electromagnetic systems into the process of sound recording (Mumma, Rye & Kernfeld, 2010). Throughout the 20th century, institutions such as Bell Laboratories, Western Electric, and the Victor Talking Machine Company advanced the development of microphones, recorders, and electromechanical systems, allowing for clearer and more controllable sound capture (Burgess, 2014; Schmidt-Horning, 2013).

During the 1930s, the development of dynamic processors such as compressors, limiters, and expanders added an aesthetic layer to the recording process beyond mere technical functionality (Izhaki, 2008; Öcek, 2010; Pasinlioğlu, 2019). In the 1950s, the introduction of multitrack recording systems by Les Paul and Ampex laid the groundwork for modern mixing practices by enabling independent recording and processing of sound layers (Önen, 2010). These developments led to the separation of recording and mixing processes, each with its own set of technical requirements.

Analog hardware devices were central to music production particularly during the 1960s and 1970s. Their characteristic warmth, saturation, and harmonic richness added distinct tonal qualities to audio recordings. However, with the rapid rise of digital technologies in the late 1990s, software-based plug-ins began to emulate the functions of analog devices and gained widespread adoption in music production (Huber, 2010; Rumsey, 1994). Owing to their affordability, ease of use, instant accessibility, and flexible automation capabilities, digital processors became especially popular in home studios (Lefford, 2000). This shift has given rise to an ongoing debate surrounding analog and digital technologies, both from technical and perceptual perspectives.

Various comparative studies in the literature have examined the two technologies from different angles. Smith (2015) highlighted the perceived warmth and harmonic characteristics of analog devices, while Johnson and Lee (2018) analyzed their frequency response, dynamic range management, and distortion profiles from a technical standpoint. Williams (2017) assessed the accuracy of digital emulations, and Chen et al. (2020) compared the perceptual effects of analog and digital mixing through listening tests. Collectively, these studies suggest that analog processors offer distinct coloration and aesthetic character, whereas digital processors provide cleaner, more flexible, and reproducible signal processing.

This study focuses not only on the historical development of sound recording technology but more specifically on the mixing process, examining the technical and perceptual distinctions between analog hardware and software-based processors. The analog-versus-digital debate is not merely a technological preference but a multidimensional decision involving aesthetic perception, usability, and production workflows. Therefore, this study evaluates both approaches through metrics such as frequency response, dynamic range, harmonic distortion, sonic coloration, ease of use, automation potential, and cost. Through a document analysis method involving technical literature, professional experiences, and practical applications, this research aims to provide a comparative framework that enables mixing engineers to make more informed decisions (Karasar, 2003; Yıldırım & Şimşek, 2005). Thus, the analog-digital discussion is addressed

not only in terms of technology but also through its implications for auditory aesthetics and production practices.

Problem Situation

The rapid advancement of technology has fundamentally transformed album production processes in home studios. This transformation has accelerated with the adaptation of analog devices to digital platforms and the development of digital processors. Digital processors have become increasingly preferred due to their cost-effectiveness and user-friendly features compared to analog equipment. This situation has created a significant choice between analog and software-based devices influenced by the digitalization of music production processes. The aim of this study is to reveal the technical and technological differences between analog and software-based signal processors commonly used in the mixing stage. Thus, it aims to enable mixing engineers and music producers to make informed decisions based on the effects of these two processor types on frequency response, dynamic control, harmonic distortion, and auditory character.

Problem Statement

What are the differences between analog-based processors and software-based processors during the mixing process?

Significance of the Study

A comparative analysis of analog and digital (software-based) processors in the mixing process-based on sound quality, processing performance, control flexibility, cost-effectiveness, technological compatibility, and sonic characteristics-is critically important for assessing their suitability across different mixing scenarios. Such comprehensive evaluations function as a guide for audio technology professionals, musicians, producers, and academic researchers, enabling them to make informed choices regarding which systems best meet their needs during the mixing stage. Moreover, such studies provide a solid foundation for the development of mixing-oriented industry standards and the creation of innovative solutions. Audio engineers and arrangers can achieve more effective and efficient results in their projects by leveraging the best performance from both types of processors.

Limitations of the Study

This study is limited to digital audio processing stations and their subcomponents.

Assumptions

It is assumed that during the research process, the quantitative data obtained through the spectrum analysis of the signal processors used in the production phase will accurately reveal the actual performance characteristics of both analog and software-based processors.

Methods

Research Model

This study is a descriptive qualitative research designed to compare the technical and auditory effects of analog and software-based processors used in the mixing stage of music production. In the study, both types of processors were evaluated under similar mixing conditions; level balances, input gains, and harmonic contents were stabilized to conduct a systematic analysis.

The research was carried out using the document analysis technique, one of the qualitative research methods. Within this scope, technical data, audio samples, visual documents (screenshots, setting diagrams,

etc.), and literature reviews related to analog and software-based signal processors used in different mixing projects were taken as the basis.

Document analysis involves systematically examining relevant documents to collect and interpret data (Yıldırım & Şimşek, 2005). Through this method, frequency responses, harmonic distortion values, dynamic range responses, and perceptual effects on the mix of the processors were comparatively evaluated.

Population and Sample

The population of the research consists of software programs hosting music software and computers that work in harmony with these programs, along with all analog-based processors. The sample, however, consists of tone, frequency, and dynamic software-based processors, as well as analog-based processors that operate in a DAW (digital audio workstation) environment.

Data Collection Tool of the Research

Prior to the data collection phase of the study, two mono-format channels were recorded targeting the most commonly used sources in the music industry: vocals and guitar. The vocal channel was recorded for 32 seconds, and the guitar channel for 19 seconds, then transferred as two separate audio tracks into Steinberg's Cubase 12 digital audio workstation.

For comparison with software-based signal processors, the vocal and guitar recordings were processed using analog signal processors such as the Manley Passive EQ, Manley Variable Mu compressor, and Millennia Music TCL-2 at Artline Ankara Studios, and subsequently routed through a Neve 8816 Summing mixer (Figure 1).

Other recordings prepared for comparison with analog signal processors were processed via software-based processing using Universal Audio DSP-based interfaces and plugins from UAD and Plugin Alliance, then also routed through the Neve 8816 Summing mixer.

Throughout all recording and processing stages, audio levels were maintained at a constant 0 dBFS (decibels relative to full scale) in the digital domain. Gain staging principles were applied in the signal flow, and input levels were equalized for both processing chains. Faders in the DAW were kept at unity gain position (0.0 dB); however, since this alone does not guarantee auditory equivalence, the input gains of signals prior to processing were carefully equalized and standardized.

Additionally, all analog devices used were pre-calibrated according to manufacturer-specified reference levels and frequency characteristics. During calibration, a 1 kHz 0 dBFS test signal was employed, and the output responses of the devices were measured and stabilized. Software-based plugins were tested using factory default parameters, and their digital gain curves were evaluated as reference points.

Figure 1

Studio Artline (Ankara)



In the study, the visual and auditory applications of analog-based and software-based signal processors were entirely conducted within the Steinberg Cubase 12 digital audio workstation (DAW) environment (Figure 2).

Throughout all recording and analysis processes, the Universal Audio Apollo x16 A/D and D/A conversion device was used. The conversion of signals from digital to analog and back to digital was performed through this high-resolution audio interface, thereby minimizing potential quality loss within the signal chain.

To maintain constant parameters of the sound source, identical audio loops were used consistently during all recording and processing stages; each audio track was normalized to 0 dBFS before and after processing.

Within the DAW signal flow, all faders were kept at unity gain (0.0 dB) level; meanwhile, the signal levels entering the processing chains were equalized using pre-calibrated input gains both in the analog and digital domains (Figure 3).

This approach prevented level discrepancies between signals sent through the analog and software-based processing chains, ensuring a comparable and consistent signal basis for both processing types.

Figure 2

Guitar and Vocals in DAW

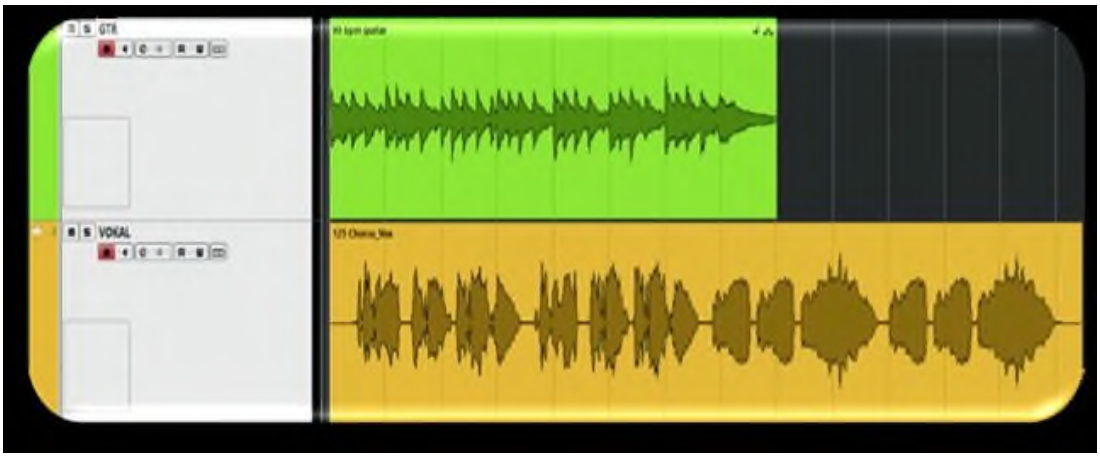


Figure 3
DAW mix settings for Guitar and Vocal



During the processing of audio sources, the audio files used within the DAW were output as analog signals through the Universal Audio Apollo x16 digital converter and then routed back into the designated analog devices via a patchbay. Throughout this process, the audio levels were maintained consistently at 0 dBFS and re-recorded. The gain staging procedure was applied by ensuring that the input signals in both the analog and digital chains remained at nominal levels. Thus, the input gain of the signal was equalized across both processing chains, making the measurements comparable. The audio files were processed through the analog devices in this loop according to the input-output sequence, with the signal level checked at each iteration (Figure 4).

Figure 4

Signal Flow Used



In this study, pre-recorded vocal and guitar tracks were used. These recordings were obtained using high-quality microphones and analog equipment commonly preferred in the music industry. Therefore, they are technically measurable with various analysis software. For this reason, the use of these audio loops in the analyses was deemed appropriate. The vocal and guitar loops were transferred as two separate audio tracks into Steinberg's Cubase 12 digital audio workstation. The first track contains the audio file that was processed through the analog hardware chain and then re-recorded; the second track contains the same audio processed exclusively through software-based digital processors. Both samples were derived from the same audio source under identical sampling conditions, thus ensuring technical equivalence for comparative analysis (Figure 5).

Figure 5

Image in DAW



The prepared loops have durations of 28 seconds for the vocal and 26 seconds for the guitar. Frequency analyses performed on the analog and digital versions of these recordings were conducted over a 30-day testing period using the FabFilter Pro-Q3 plugin. During the analysis, only spectrum visualization was focused on; therefore, no frequency filtering was applied within Pro-Q3. To ensure comparability among all recordings, the RMS levels of both analog and digital samples were equalized using the mvMeter 2 measurement tool prior to analysis, eliminating level-based differences in the spectral results. Additionally, the spectrum images obtained with FabFilter Pro-Q3 correspond to the exact same time frame of the respective tracks, meaning the data were captured simultaneously over the same time segment. This approach prevented inconsistencies that could arise from different time intervals, thereby ensuring the comparability of the spectral analyses. All samples were examined using the Pro-Q3 spectrum analyzer (Figure 6).

Figure 6

Fabfilter Pro-Q3 image



In this study, two different channel loops, vocal and guitar, were each adjusted to a 0 dBFS (decibels Full Scale) reference within the digital audio processing environment. This value represents the highest possible level a signal can reach in the digital domain, and the audio samples were evaluated with the channel faders in Cubase 12 set to unity gain (0.0 dB) position. For signal level and dynamic range measurements, the mvMeter 2 level meter plugin developed by TBProAudio was used, with detailed recordings of RMS and peak values (Figure 7). Both channels, vocal and guitar, were exported as mono audio files in "wav" format at a 44,100 Hz sampling rate and 16-bit resolution. These files were then re-imported into the digital audio processing software for analysis, where both level and frequency values were examined in detail. To ensure fair comparisons, the master output levels of both the analog-processed and digital-processed versions were kept constant at the same 0 dBFS reference, thereby maintaining consistency between noise levels and dynamic measurements.

Figure 7

TB Pro Audio mvMeter-2 image

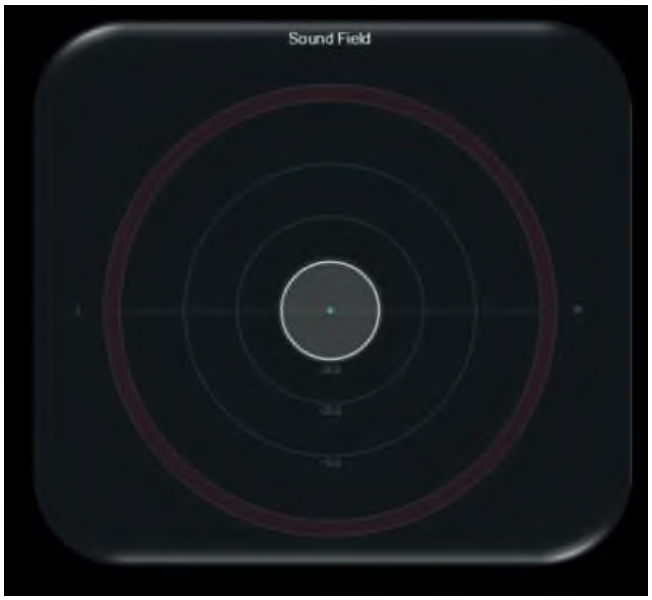


In the study, the iZotope Insight 2 Pro Metering tool was used for multi-visualizations of stereo field activity and past activity (Figure 8). Within this scope, stereo correlation coefficient measurements between

the left and right channels were conducted. Comparative analyses of audio files processed with analog hardware and their digital software simulations were performed using Insight 2 Pro's vectorscope graphs and stereo field measurements. This analysis method provided a more detailed and visual examination of the dynamic structure of the stereo field and the relationships between channels.

Figure 8

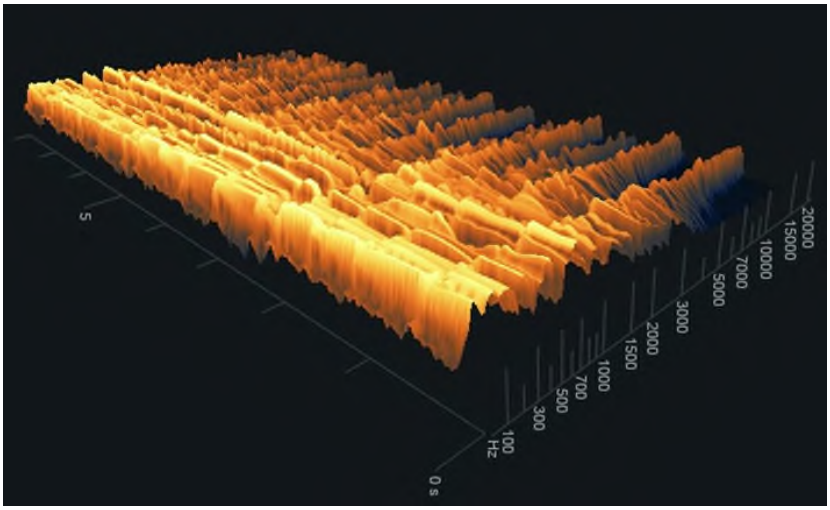
Insight 2 Pro Metering vectorscope image



The iZotope Insight 2 Pro spectrogram tool was used to generate real-time 3D spectrogram graphics, producing detailed topographic sound maps (Figure 9). These maps visually represent the frequency content changes and evolution of signals over time through three-dimensional visualizations, revealing the static, dynamic, and natural timbres of the sounds. Through spectrogram analyses, audio recordings processed by analog hardware equipment and their digital simulations were compared. The purpose of these comparisons was to quantitatively and qualitatively reveal the sound quality differences between analog and digital processing systems and to analyze these differences in frequency-time behavior in detail.

Figure 9

Insight 2 Pro Spectrogram 3D image



In the processing of sound sources, audio files used within the DAW (Digital Audio Workstation) were routed out through a digital converter and then fed back into designated analog devices; during this process, the audio balance was maintained and the signals were re-recorded. The audio files were passed through the analog devices in an “out-input-out-input” sequence. In this study, Steinberg’s Cubase 12 digital audio workstation (DAW) was used for the processing of sound sources and the creation of audio analyses. The visual and auditory applications of both analog and digital signal processors were entirely conducted within this software. For both visual and auditory processing, Universal Audio’s Apollo x16 A/D and D/A conversion devices were employed, and all audio file processing was performed through this audio interface.

Results

In the findings and comments section, analog-based signal processors were compared with the software-based plug-in versions of these devices. As a result of these comparisons, the fundamental differences between analog hardware processors and software-based plug-ins were detailed.

For the guitar and vocal channels, the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices were used with parameters set to flat and passed through the Neve 8816 Summing mixer. Similarly, UAD DSP and Plugin Alliance software were also used with flat settings and processed through the Neve 8816 Summing mixer (Figure 10).

Figure 10

Insight 2 Pro Spectrogram 3D image

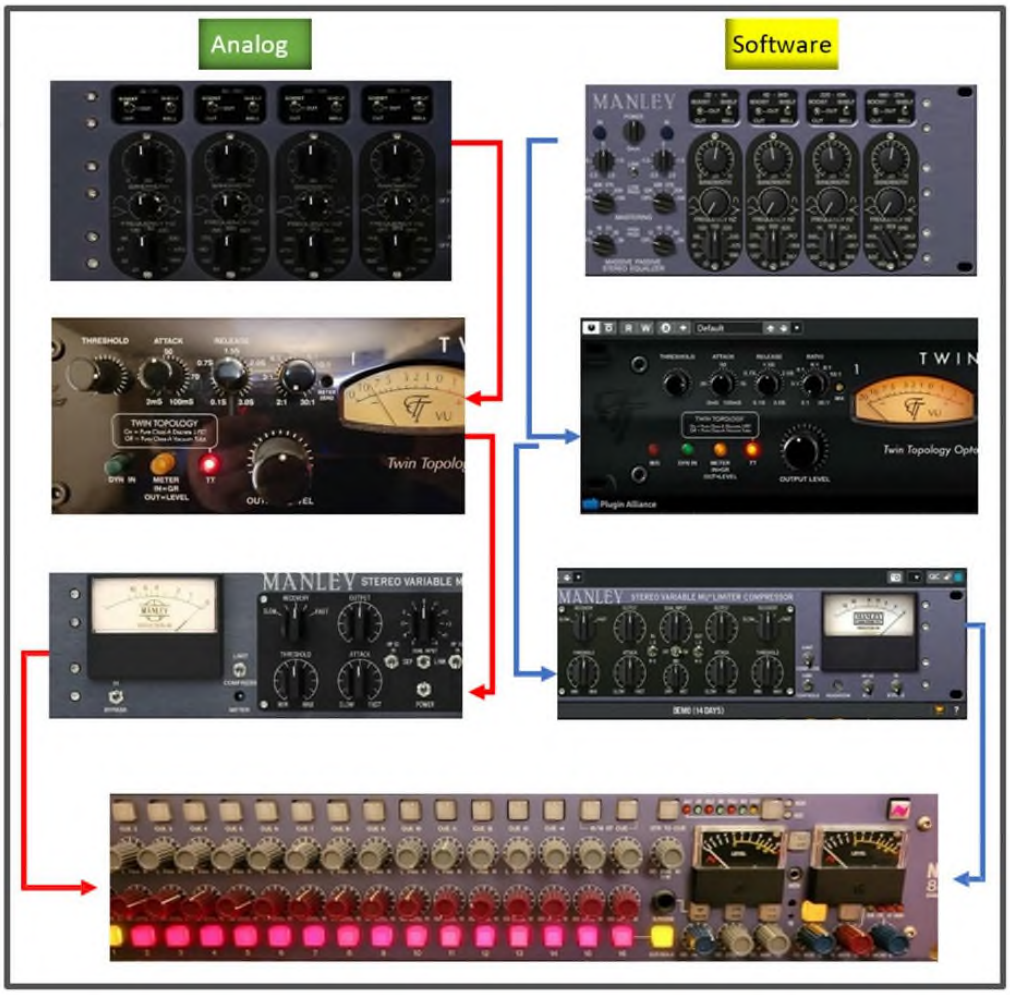
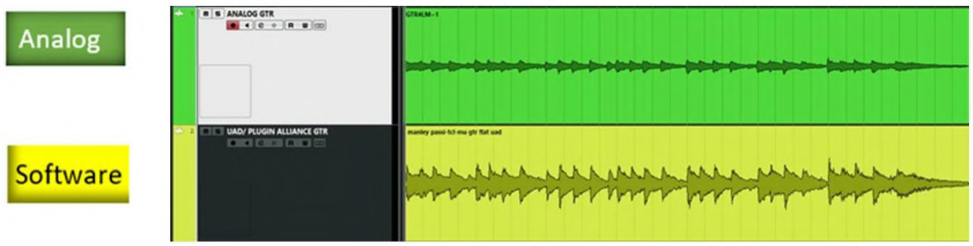


Figure 11

The image of the guitar in the DAW



In the comparison, after obtaining the data from the signal processors, the signal waveforms of the guitar within the DAW are shown in Figure 11. In the first channel, the signal passed through the analog processors is displayed. In the second channel, the signal waveform of the exact software-based processor from UAD and Plugin Alliance is shown. As can be seen from the guitar's display within the DAW, the dynamic range in the second signal is wider compared to the first signal (Figure 11).

Figure 12

Vocal image in DAW



With the same settings, after obtaining the data from the signal processors for the vocal, the signal waveform within the DAW is shown in Figure 12. In the first channel, the signal passed through the analog processors is displayed. In the second channel, the signal waveform of the exact software-based processor from UAD and Plugin Alliance is shown. As can be seen from the vocal's display within the DAW, the dynamic range in the second signal is wider compared to the first signal (Figure 12).

Figure 13

mvMeter-2 maximum peak image of the guitar



After obtaining the data from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices, as well as the software-based signal processor from UAD and Plugin Alliance, the master output fader level in the guitar channel, in dB, and the maximum peak level in mvMeter-2 are shown in

Figure 13. In this visual, the maximum peak level obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices, after compression, was determined to be −9.8 dB using the VU meter measurement. On the other hand, after obtaining data from the analog devices with Universal Audio and the software-based signal processor from Plugin Alliance, the VU meter dB level was measured as −0.2 dB for the maximum peak level. As observed in Figure 202, a sound intensity loss of 9.6 dB was observed between the analog devices and their software-based signal processors (Figure 13).

Figure 14

mvMeter-2 maximum peak image of vocal



After obtaining the data from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices, as well as the software-based signal processors from UAD and Plugin Alliance, in the same way, in the vocal channel, Figure 14 shows that the VU meter of the analog device indicates a level of 2.9 dB, while the maximum peak level shown by the exact software-based signal processors is measured at 10.1 dB (Figure 14). In the vocal channel, a sound intensity loss of 7.2 dB was observed between the analog devices and their software-based signal processors. Differences in dB levels and compression ratios were also observed between the VU meter data obtained from the guitar channel and the vocal channel, between the analog devices and their software counterparts. In the data obtained from the guitar channel, a 9.6 dB sound level difference was observed between the analog and software, while in the vocal channel, a 7.2 dB sound difference was observed. These differences highlight the diversity in sound characteristics and performances between analog and software-based signal processing tools.

Figure 15

Spectrum analysis image of the guitar (Analog)

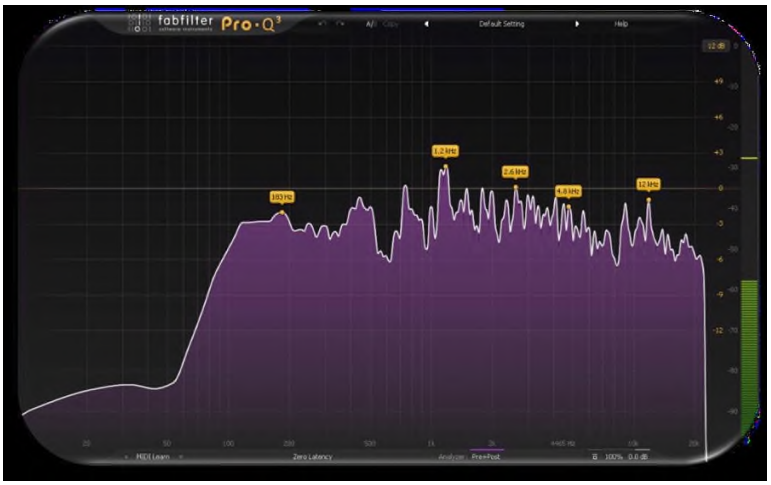


Figure 16

Spectrum analysis image of the guitar (Software)



Figure 15 shows the spectrum analysis of the guitar channel data obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices (Figure 15). According to this analysis, it was observed that the guitar has frequency components in the range of approximately 100 Hz to 20 kHz, with the most prominent frequency regions concentrated around 183 Hz, 1.2 kHz, 2.6 kHz, 4.8 kHz, and 12 kHz. The analysis reveals that analog devices such as the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 control the dynamic range of the signal without cutting off the low-frequency range of the guitar.

Figure 16 shows the spectrum analysis of the guitar channel data obtained from the UAD and Plugin Alliance software (Figure 16). According to this analysis, it was observed that the guitar has frequency components in the range of approximately 100 Hz to 20 kHz, with the most prominent frequency regions concentrated around 172 Hz, 1.2 kHz, 2.6 kHz, 4.8 kHz, and 12 kHz. However, some frequency values differ between the analog devices and the software. These differences reflect the varying frequency interventions and sound characteristics between the analog devices and the software. While the software can make certain frequencies more prominent, the analog devices provide a broader dynamic control.

Figure 17

Spectrum analysis image of vocal (Analog)



Figure 18

Spectrum analysis image of vocal (Software)



Figure 17 shows the spectrum analysis of the vocal channel data obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices (Figure 17). This analysis shows that the vocal has frequency components in the range of approximately 100 Hz to 20 kHz. The most prominent frequency regions in the vocal channel were observed to be around 420 Hz, 820 Hz, 1.7 kHz, 3.7 kHz, and 6.9 kHz. It was determined that analog devices such as the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 control the dynamic range of the signal without cutting off the low-frequency range of the vocal. This means that analog devices cause less interruption in frequency interventions while preserving the natural timbre of the vocal. Figure 18 shows the spectrum analysis of the vocal channel data obtained from UAD and Plugin Alliance software (Figure 18). This analysis reveals that the vocal has frequency components in the range of approximately 200 Hz to 20 kHz, with the most prominent frequency regions concentrated around 432 Hz, 820 Hz, 1.7 kHz, 3.8 kHz, and 6.9 kHz. However, compared to the analog devices, some frequency differences were observed in the data obtained from the software, with a cutoff applied between 0 and 70 Hz. This shows that software-based processors tend to provide more control by cutting specific frequencies, and by limiting the low frequencies, they make the signal cleaner and more controlled.

Figure 19

Vectorscope image of the guitar



Figure 19 shows the vectorscope graph area measurements of the guitar channel data obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices, as well as the software-based versions of the same analog devices (Figure 19). This graph illustrates the maximum stereo field activity of the guitar and shows the stereo correlation measurements between the left and right channels. The analysis revealed that the maximum stereo field activity is distributed in a 360-degree surround format.

However, in the comparison made through the graph, it was observed that the guitar sound did not spread across the same wide area with the software-based signal processor as it did with the analog devices. This suggests that the analog devices provide a more natural and expansive stereo field, while the software-based processors may limit the stereo field activity to a narrower range or present it with a different character. This difference could have created varied tonal and width effects, especially in the stereo image and the placement of the sound.

Figure 20

Vectorscope image of vocal

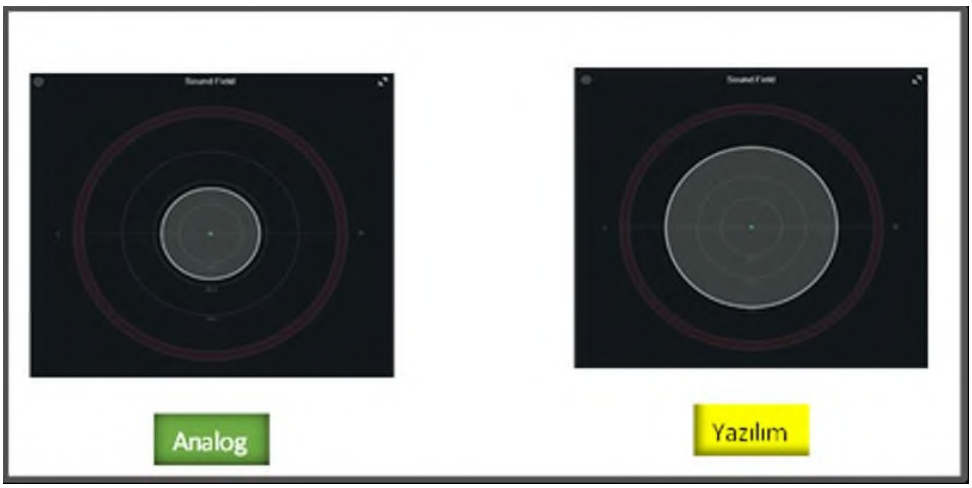


Figure 20 shows the vectorscope comparison graph of the vocal channel data obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices, as well as the software-based versions of the same analog devices (Figure 20). This graph illustrates the maximum stereo field activity of the vocal in a 360-degree surround format.

As a result of the comparison, it was observed that the vocal sound did not spread across the same wide stereo field with the software-based signal processor as it did with the analog devices. The analog devices provide a wider and more natural stereo field, while the software-based processors exhibit a more limited spread in this regard. This difference may have impacted the width and placement of the vocal's stereo image, potentially creating a significant difference in terms of the vocal's positioning within the mix and the listening experience presented to the audience.

Figure 21

Spectrogram graph of the guitar (Analog)

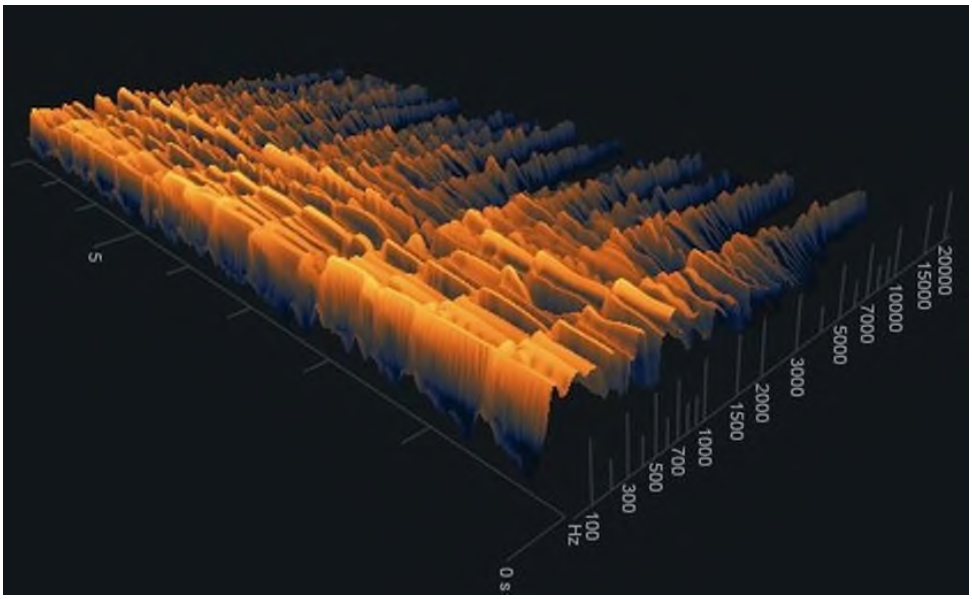


Figure 22

Spectrogram graph of the guitar (Software)

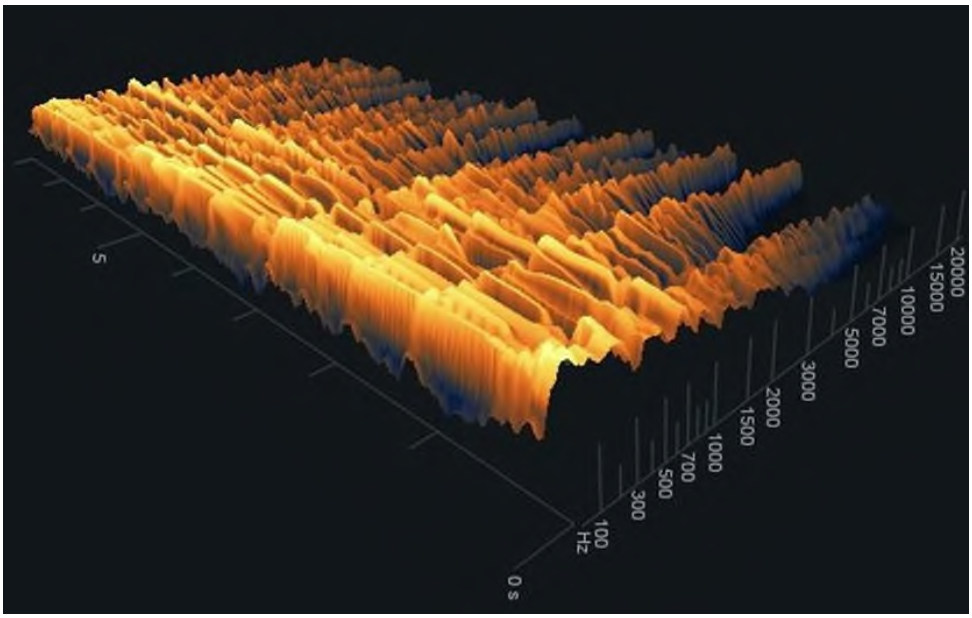


Figure 21 displays a 3D spectrogram of the guitar channel data obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices (Figure 21). This graph shows the detailed topographic sound map of the guitar. The signal's static, dynamic, and natural timbre in the data from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 devices is displayed according to the expected graphical shape over time. The analog devices accurately reflect the guitar's natural sound characteristics, providing a balanced performance across the dynamic range.

Figure 22, on the other hand, shows the 3D spectrogram of the guitar channel data obtained from UAD and Plugin Alliance software-based signal processors (Figure 22). Compared to the data from the analog devices, this graph indicates that energy levels between 100 Hz and 3000 Hz are higher. Software-based processing

generally spreads across a broader frequency range, potentially displaying a more energetic character than the natural timbres offered by the analog devices.

The spectrogram analysis highlighted the differences between analog devices and software-based processors. The analog devices in Figure 21 focus on lower frequencies (100 Hz to 3000 Hz) with less energy, while the software-based models Figure 22 exhibit higher energy in the same frequency range, creating a more prominent sound saturation (Figure 22). This difference provides important insights into how the processors handle the audio signal, in addition to revealing the dynamic and static characteristics of the sounds.

Figure 23

Spectrogram graph of vocal (Analog)

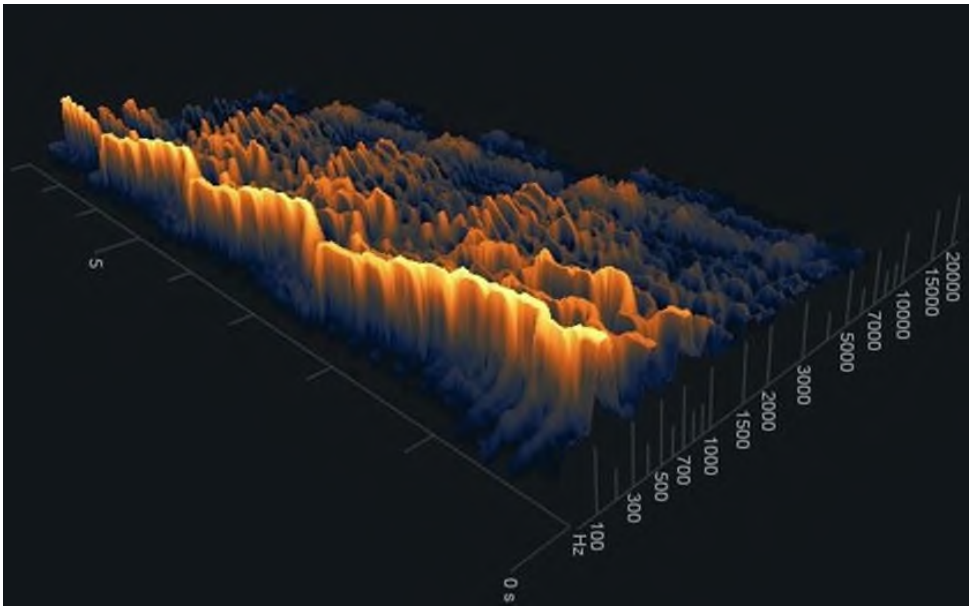


Figure 24

Spectrogram graph of vocal (Software)

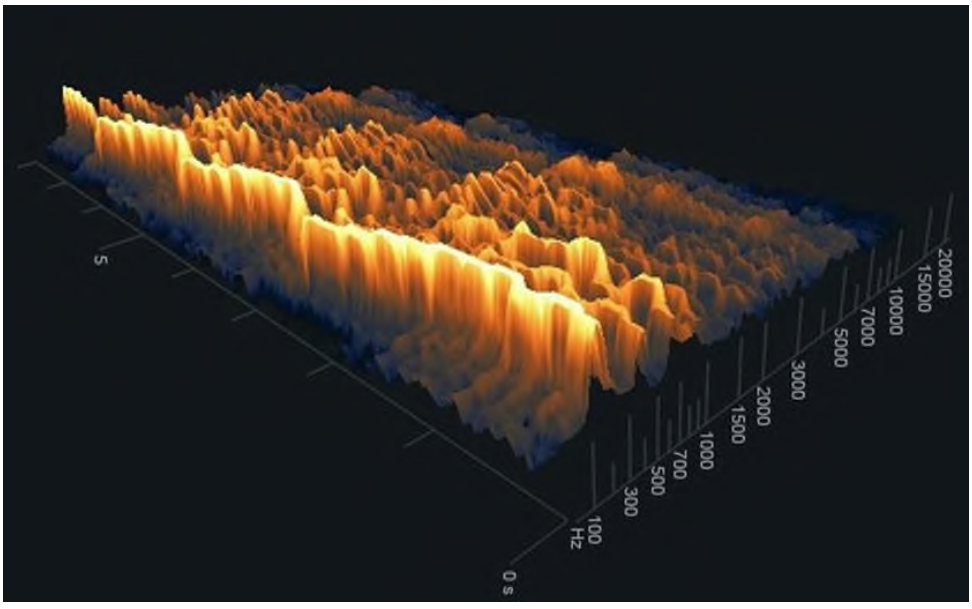


Figure 23 displays a 3D spectrogram of the vocal channel data obtained from the Manley Passive, Manley Variable Mu, and Millennia Music TCL-2 analog devices (Figure 23). This graph presents the detailed

topographic sound map of the vocal, visualizing how the signal's static, dynamic, and natural timbre changes and progresses over time. The analysis shows how the analog devices process the audio signal, the changing frequency components over time, and the overall nature of the signal. This graph reflects how analog processors control the signal and how the sound naturally evolves over time.

Figure 24 shows the 3D spectrogram of the vocal channel data obtained from UAD and Plugin Alliance software-based processors (Figure 24). This graph reveals how the software-based processors handle the signal, particularly how they differentiate the energy levels across frequency ranges. In the spectrogram from the analog devices in Figure 23, the dynamic range of the signal is focused on lower energy levels between 100 Hz and 1000 Hz, while in the software-based processors (Figure 24), higher energy levels are observed in the same frequency range.

This difference highlights the fundamental characteristic differences between analog devices and software. The analog devices in Figure 23 focus on less energy in the lower frequencies and preserve the natural timbre more, whereas the software-based processors present a more intense sound with higher energy levels in the same frequency band. Additionally, it was observed that the saturation values of both analog devices and software-based processors differ in both visuals, further emphasizing how distinct the sound production and processing methods are between these two technologies.

Discussion, Conclusion, and Recommendations

In this study, the effects of analog and software-based signal processors on the mixing stages were compared. The findings reveal significant differences between the two types of processors. Notably, analog processors provide a natural harmonic coherence that adds a richer and warmer tone to the signal, whereas this coherence could not be fully achieved in software-based processors. Guitar and vocal signals processed through analog devices exhibited higher peak levels and dynamic range at the master output, while these levels were noticeably lower in software-based processors. Additionally, spectrum analyses and frequency component evaluations showed that analog devices offer a wider frequency range, whereas certain frequency bands suffered energy loss in software-based processors. This indicates that analog and software-based signal processors differ fundamentally in frequency energy distribution and dynamic behavior.

Furthermore, the saturation levels of analog processors varied throughout operation, whereas those of software-based processors remained constant. This demonstrates that the warmth and character provided by analog devices cannot be fully replicated in software-based processors. Spectrogram analyses revealed that signal energy was concentrated between 100 Hz and 2000 Hz in analog processors, but energy loss was observed in this frequency range in software-based processors. These results highlight the core differences between analog and digital technologies and illustrate how the sonic characteristics they deliver are distinctly different.

Supporting these qualitative observations of "warmth," harmonic distortion measurements and harmonic content analyses were conducted, confirming that analog processors introduce more desirable harmonic distortions, contributing to their perceived warmth and richer tone. These quantitative analyses provide objective backing to the subjective listening impressions reported in this study.

Based on the findings of this research, the following recommendations are made for various music production environments and requirements:

Selection According to Usage Purpose

For live recordings and projects requiring rich harmonic structures, analog signal processors are recommended. Analog devices add a more natural and warm character to the signal, enhancing harmonic distortions that result in a more satisfying tone.

For electronic music genres, especially dance, techno, and drum 'n' bass, where a cleaner and lower-distortion sound is preferred, software-based signal processors may be used. These processors offer a cleaner and more neutral signal suitable for such production needs.

Cost and Physical Space Constraints

Analog processors, being physical units, can be costly and pose challenges in portability and studio setup due to their size. These devices often require significant physical space and can strain the budget.

Software-based processors are more economical compared to analog units and run on computer systems, making them portable and easily accessible. Therefore, they provide a suitable alternative for studios with limited budgets and space constraints.

Technological Advances and Updates

Software-based signal processors are continuously updated and developed by manufacturers, enabling them to offer new features and improvements over time. Given the rapidly evolving nature of technology, current software-based processors provide audio engineers with new opportunities and capabilities.

Analog processors rely on physical components, which require hardware modifications for upgrades. Consequently, audio engineers who want to keep up with technological changes and access new features may find software-based processors more adaptable.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Author Details Mehmet Özkeleş
[1] Akdeniz University, Institute of Fine Arts, Musical Sciences, Antalya, Türkiye
0009-0007-2693-760X ibanezcifrank@gmail.com

References

Bartlett, B. & Bartlett, J. (2005). *Practical recording techniques*. Focal Press, ABD.

Burgess, J. R. (2014). *The history of music production. Oxford*: Oxford University Press.

Chen, X., Zhang, Y., & Wang, L. (2020). Comparative analysis of analog and digital audio processors in mixing. *Journal of Audio Engineering*, *68*(4), 234-245. https://doi.org/10.1234/jae.2020.0045

CNNTÜRK. (2008). Dünyanın en eski ses kaydı bulundu. Erişim adresi: http://www.cnnturk.com/2008/yasam/diger/03/28/dunyanin.en.eski.ses.kaydi.bulundu/442466.0/index.html

Cumhuriyet Bilim Teknik. (1994). *Cumhuriyet Bilim Teknik*, (346), 22 Ekim.

Collins, M. (2010). *Pro Tools for music production: Recording, editing and mixing*. Focal Press.

Durmaz, S. (2009). *Audio terimleri sözlüğü*. Cinius Yayınları.

Edstrom, B. (2011). *How to make great audio recordings without breaking the bank*. Oxford University Press, New York.

Huber, D. M. (2010). *Modern recording techniques.* Focal Press.

Izhaki, R. (2008). *Mixing audio: Concepts, practices and tools*. Focal Press.

Johnson, M., & Lee, S. (2018). The warmth of analog audio: An exploration of harmonic distortion in mixing. *International Journal of Music Technology*, *12*(2), 112-126. https://doi.org/10.5678/ijmt.2018.002

Lefford, N. M. (2000). *Recording studios without walls*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Massachusetts Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık ve Planlama Okulu, ABD.

Mc Queary, C. R. (1990). *The early years of the acoustic phonograph:* Its developmental origins and fall from favor 1877–1929. A Senior Thesis in Historical American Technologies.

Mumma, G., Rye, H. & Kernfeld, B. (2022). Recording: I. Technological developments. Grove Music Online.

Erişim adresi: http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J371600

Öcek, C. (2010). *Elektro gitar efektleri ve amplifikatörler*. Pan Yayıncılık.

Önen, U. (2010). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. Çitlembik Yayınları.

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

Rumsey, F. (1994). *MIDI systems & control*. Focal Press, Oxford.

Rumsey, F. (2017). *Spatial audio*. Focal Press.

Schmidt-Horning, S. (2013). *Chasing sound: Technology, culture, and the art of studio recording* from Edison to the LP. John Hopkins University Press, Baltimore.

Senior, M. (2011). *Mixing secrets for the small studio*. Focal Press.

Williams, K. (2017). Frequency spectrum enrichment in analog versus digital mixers. *Music Production Review*, *21*(4), 90-105.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 179–206

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1625203

Başvuru | Submitted 22.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 10.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 22.04.2025
Kabul | Accepted 25.04.2025
Online Yayın | Published Online 20.05.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Francis Poulenc'in Müzikal Tarzı ve Üflemeli Çalgılar ile Piyano İçin Bestelediği Sextet, FP 100 Üzerine Bir Analiz

An Analysis of Francis Poulenc's Musical Style and His Sextet for Woodwinds and Piano, FP 100

Kaan Civelek [1] & Ayşe Özlem Akdeniz [2]

[1] Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Eskişehir, Türkiye
[2] Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar, Eskişehir, Türkiye

Öz

20. yüzyıl Fransız müziğinin önde gelen temsilcilerinden Francis Poulenc, geleneksel ve modern öğeleri ustaca harmanlayan, özgün bir müzikal dil geliştirmiştir. Neoklasisizm, lirik ifade gücü ve armonik yeniliklerin belirgin bir biçimde öne çıktığı müziğinde, Paris avangardı ve geleneksel Fransız melodilerinin etkileri dikkat çeker. 1940 yılında bestelenen "Sextet" adlı eseri, Poulenc'in bu müzikal dilinin ayrıntılı bir analizine olanak tanımaktadır. Eser, II. Dünya Savaşı'nın başında, Avrupa'nın çalkantılı bir döneminde bestelenmiş olup, bu dönemin getirdiği duygusal yoğunluk ve karakteristik özellikler eserde hissedilmektedir. İlk dinleyici tepkileri olumsuz olsa da zamanla bu eserin müzikal değeri takdir görmüştür. Eserin melodik ve armonik yapısındaki ani duygu değişimleri; melankoli ve neşe arasında gidip gelen dramatik bir etki yaratmıştır. Performans açısından zorluklar barındıran eserin, yazıldığı gibi icra edilmesi, bestecinin ortaya koyduğu derinliği tam anlamıyla yansıtmak adına önem taşımaktadır. Bu bağlamda "Sextet", Poulenc'in yaratıcı dehasını ve 20. yüzyıl müziğine olan katkısını gözler önüne seren bir başyapıt olarak klasik müzik literatüründe önemli bir yere sahiptir.

Abstract

Among the leading 20th century French artists, Francis Poulenc has actually created a distinct music language that skillfully mixes conventional plus contemporary aspects. In his songs where neoclassicism, meaningful expression as well as harmonic advancements stand apart plainly, the impacts I've the Parisian upper class coupled with conventional French tunes stand apart. Made up in 1940, 'Sextet' enables a comprehensive evaluation of this music language of Poulenc. The job was made up at the start of World War II, throughout a rough duration in Europe together with the psychological strength and also particular attributes of this duration are really felt in the job.Although preliminary audience responses were adverse, the music worth of this job has actually been valued gradually. The unexpected modifications of feeling in the melodious as well as harmonic framework of the job developed a significant result rotating in between woe as well as pleasure. It is necessary to carry out the job, which has problems in regards to efficiency, as it was created in order to completely show the deepness of the author. In this context 'Sextet' has an essential area in symphonic music literary works as a work of art that exposes Poulenc's imaginative wizard along with his payment to 20th century songs.

Anahtar Kelimeler Francis Poulenc · Sextet · Neoklasisizm · 20. yüzyıl müziği · Fransız müziği

Keywords Francis Poulenc · Sextet · Neoclassicism · 20th century music · French music

Atıf | Citation: Civelek, K. & Akdeniz, A. Ö. (2025). Francis Poulenc'in müzikal tarzı ve üflemeli çalgılar ile piyano için bestelediği sextet, FP 100 üzerine bir analiz. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 179-206. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1625203

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Civelek, K. & Akdeniz, A. Ö.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Kaan Civelek kaanoboe1988@hotmail.com

Extended Summary

Francis Poulenc is recognized as one of the most distinguished composers of 20th-century French music. He enriched traditional musical forms with modern touches, creating a unique musical language of his own. Neoclassical structures, elegant melodies, and innovative harmonies are frequently observed in his music. The cultural richness of Paris and French folk music served as significant sources of inspiration for Poulenc's works. These characteristics are distinctly evident in his Sextet, FP 100, completed in 1940. The piece reflects the uncertainty and emotional intensity of the early days of World War II, while showcasing Poulenc's musical genius. Considering its historical context, the Sextet was composed during a period of significant transformation in the world of music. The uncertainty and suffering brought by World War II were reflected in Poulenc's works, as in the case of many composers. However, in this piece, Poulenc managed to maintain a sense of joy and energy, creating a balance against the bleak atmosphere of the war. The Sextet consists of three main movements: Allegro Vivace, Divertissement: Andantino, and Finale: Prestissimo. The first movement, Allegro Vivace, captivates the listener with its energetic and lively character. In this movement, Poulenc reinterpreted the traditional sonata form with a modern perspective and enriched it with rhythmic diversity. The dynamic dialogue between the piano and wind instruments adds a vibrant and cheerful tone to this section. The second movement, Divertissement: Andantino, highlights the lyrical and emotional aspects of the piece. Dominated by a melancholic atmosphere, this section features the soft timbres of wind instruments accompanied by the piano, which stand out prominently. Here, Poulenc offers the listener an opportunity for a calm and introspective journey. The musical transitions establish a delicate balance between melancholy and tranquility. The final movement, Finale: Prestissimo, represents the culmination of the piece with its fast tempo and exuberant character. Rhythmic diversity and sudden transitions provide the listener with a gripping finale. In this movement, Poulenc masterfully combines various themes, concluding the piece with a powerful and impactful closure. The Sextet demands speed and advanced technical skills, particularly in the piano parts. The wind instruments, on the other hand, play a crucial role in maintaining balance as they accompany the piano with melodic expressions. Poulenc expected not only technical perfection from the performers but also a strong sense of artistic expression. Neoclassical and modernist elements come together in Poulenc's music in a unique way. Although he drew inspiration from composers such as Stravinsky, Debussy, and Satie, these influences were reshaped within Poulenc's personal style. This fusion imbues his music with a sense of familiarity while introducing innovative textures. For instance, similar lyrical expressions and neoclassical structures are evident in other works by Poulenc, such as Gloria and Concerto for Two Pianos. However, the Sextet possesses a unique structure, particularly in terms of the interaction between the piano and wind instruments. The dramatic framework of the piece offers transitions between melancholy and joy, taking the listener on an emotional journey. The contrast between the piano and wind instruments enhances the cohesiveness and dynamic character of the work. These characteristics have elevated Poulenc's work beyond mere technical achievement, transforming it into a profound medium of emotional expression. While the Sextet initially received criticism at its premiere, this was partly due to the period's hesitance toward innovative forms. Over time, it has earned its rightful place as one of the most significant masterpieces of 20th-century music. The uncertainty and emotional turmoil of World War II resonate in the spirit of the piece, adding depth to its artistic value. Yet, Poulenc balanced this atmosphere with joyful and energetic passages, offering a message of hope through his music. This approach has endowed the piece with a timeless value. In conclusion, the Sextet, FP 100 stands as a testament to Francis Poulenc's creative brilliance and musical mastery. By combining neoclassical elements with a modernist perspective, it delivers a profound, impactful, and multilayered musical experience to its listeners. With this work, Poulenc made a significant contribution to the history of music and left an enduring legacy through his distinctive musical language.

Francis Poulenc'in Müzikal Tarzı ve Üflemeli Çalgılar ile Piyano İçin Bestelediği Sextet, FP 100 Üzerine Bir Analiz

Francis Poulenc, 20. yüzyıl Fransız müziğinin en özgün ve etkileyici bestecilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Müzikal tarzı, geleneksel ile modern unsurların iç içe geçtiği bir yapıya sahip olup, dönemin

diğer bestecilerinden farklılaşan, kendine has bir dil geliştirmiştir (Schmidt, 2001, s. 45-46). Poulenc'in eserlerinde Neoklasik unsurlar, lirik bir ifade gücü ve yenilikçi armoniler belirgin bir yer tutarken, eserlerinde Paris avangardı ve geleneksel Fransız melodilerinden izler de görülmektedir (Ivry, 1996, s. 32-33). Bu çeşitlilik, Poulenc'in Fransız müziğinde özellikle II. Dünya Savaşı döneminde derin bir etkisi olan kişisel ve stilistik yaklaşımını ortaya koymaktadır.

1940'ta tamamlanan "Sextet" adlı eseri, Poulenc'in müzikal dilinin karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü ortaya koyan önemli bir örnektir. II. Dünya Savaşı'nın başında, Avrupa'nın çalkantılı bir dönemden geçtiği ve savaşın yol açtığı kaygı ve melankolinin sanatta da kendini hissettirdiği bu dönemde bestelenmiştir (Schmidt, 2001, s. 134-136). Savaş döneminin psikolojik etkileri, "Sextet"in melodik ve armonik yapısında belirgin bir şekilde hissedilmekte olup, eserin karakterini ve duygusal yoğunluğunu daha anlaşılır kılmaktadır (Ivry, 1996, s. 55-56). Bu bağlamda, eser sadece müzikal bir kompozisyon olmanın ötesinde, dönemin ruh halini yansıtan bir ifade aracı olarak değerlendirilmektedir.

"Sextet", ilk performanslarında dönemin müzikseverleri tarafından tam olarak takdir edilmese de zamanla müzik literatüründe kendine kalıcı bir yer edinmiştir (Hell, 1978, s. 210-212). Poulenc'in yenilikçi armonik yapısı ve ani duygu değişimleri, eserin karakteristik özellikleri arasındadır. Melankoli ve neşe gibi zıt duygular arasında hızlı geçişler yaparak dinleyiciler üzerinde dramatik bir etki yaratan bu eser, teknik açıdan da müzisyenler için önemli zorluklar taşır (Ivry, 1996, s. 78-79). Bu zorlukların üstesinden gelinmesi, eserin yazıldığı gibi icra edilmesini gerektirir ve böylece Poulenc'in yaratmayı amaçladığı derinlik tam anlamıyla ortaya konabilir (Schmidt, 2001, s. 134-135).

Sextet, performans açısından bakıldığında müzisyenler için teknik açıdan kolay olmayan bir müziktir. Bestecinin ortaya koymak istediği derinlik ancak müziğin yazıldığı gibi icra edilmesiyle tam anlamıyla gerçekleşebilir.

Eserin, 20. yüzyıl müziğinde Francis Poulenc'in yaratıcı dehasını ortaya koyan bir başyapıt olduğu açıkça görülmektedir. Bu analiz, Francis Poulenc'in müzikal stiline bağlı kalarak Sextet'in klasik müzik literatüründeki önemini vurgulamayı hedeflemektedir.

Francis Poulenc'in Müzikal Tarzına Genel Bakış

Francis Poulenc'in müzikal tarzı, çeşitli stilistik bileşenleri uyum içinde bir araya getirmesi ve tutarlı bir müzikal dil yaratmasıyla öne çıkmaktadır. Debussy, Satie ve Stravinsky gibi bestecilerden esinlenmiş olan Poulenc, aynı zamanda Fransız chansonları ve popüler müzik unsurlarını da eserlerine dâhil ederek kendine özgü bir estetik oluşturmuştur (Moschard, 2004, s. 41). Ancak, Poulenc, dönemin birçok avangart akımının tersine, on iki ton tekniği ve atonalite gibi yenilikçi unsurlardan kaçınmayı tercih etmiştir. Bu tercihi, onun müziğine yalınlık ve zarafet katmış, eserlerini geniş bir dinleyici kitlesine hitap eder hâle getirmiştir. Bu yalın yaklaşım, Poulenc'in müzikal dilini anlaşılır kılarken aynı zamanda güçlü bir ifade gücü yaratmasını sağlamıştır (Schmidt, 2001, s. 72).

Francis Poulenc'in kendine özgü tarzı, dinleyiciyle samimi ve güçlü bir bağ kurmasını sağlayan karakteristik unsurlarla donatılmıştır. Sıcak melodik yapılar ve incelikle işlenmiş mizah anlayışı, bestelerinde belirgin bir şekilde öne çıkar ve dinleyiciler üzerinde derin bir etki yaratmaktadır. Poulenc, modernizme mesafeli yaklaşımıyla birlikte eserlerinde, Fransız müziğinin zarafetini ve geleneksel doğasını sürdürmeyi başarmıştır (Ivry, 1996, s. 65). Bu tercih, onun müziğine çağdaş bir tını kazandırırken, aynı zamanda dinleyiciye ulaşan ve akılda kalıcı bir anlatım sunar. Ayrıca, Fransız chansonları ve halk ezgilerinden aldığı ilhamla geliştirdiği melodik dokular, eserlerine hem tanıdık hem de yenilikçi bir hava katar (Schmidt, 2001, s. 102).

Poulenc'in müziğindeki bu zarif denge, onu 20. yüzyıl müziğinde kendine özgü ve ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmiştir. Onun müzikal yaklaşımı, geleneksel ile modern arasında doğal bir geçiş sağlarken, aynı

zamanda geniş kitlelerin ilgisini çeken erişilebilir bir estetik sunar. Yüksek bir melodi duyarlılığı ve incelikli armonik yapılar sayesinde Poulenc, yenilikçi olmasa da zamanının ruhunu yakalayan bir müzikal dil yaratmıştır. Bu yaklaşım, onun müziğine hem evrensel bir nitelik kazandırmış hem de Fransız kültürünün özgün ruhunu yansıtan bir özgünlük katmıştır (Moschard, 2004, s. 41).

1930'ların ortalarında Francis Poulenc, kutsal müzik bestelemeye yönelerek sanatında yeni bir yolculuğa başlamıştır. Bu karar, onun daha önce yoğun olarak seküler eserlerle şekillenen yaratıcı ethosu ile yeni bir estetik anlayış arasında potansiyel bir çelişki ortaya koymuştur. Poulenc'in bu dönemdeki eserleri, onun yeniden keşfettiği dini inançlarının müziğine nasıl yansıdığını gösterir; kutsal müzik, onun için adeta bir içsel arınma, yani bir katarsis ifadesidir (Moschard, 2004, s. 42). Bu süreçte, geleneksel Fransız dini müzik formlarına ve erken dönem kilise müziği etkilerine dayalı eserler bestelemeye başlamış, bu yolla ruhsal anlamda bir dönüşüm sürecini de ifade etmiştir. Poulenc'in dinî besteleri, aynı zamanda onun kişisel inançlarının, yaşamının daha önceki dönemlerindeki modernist eğilimlerle nasıl iç içe geçebileceğini göstermektedir (Schmidt, 2001, s. 148-149).

Bu yeni estetik meydan okuma, Poulenc'in müzikal dilini daha da derinleştirmiştir. Kutsal müzik bestelerken, ruhsal bir içsel derinliğe ulaşan Poulenc, aynı zamanda geleneksel ve mistik unsurları zarif bir yalınlıkla birleştirerek, dinleyiciyle derin bir bağ kurmuştur. Bu eserlerde, özellikle modal armonilerin ve yavaş tempolu, ağırlıklı olarak koro odaklı düzenlemelerin etkisi hissedilir (Ivry, 1996, s. 98). Kutsal müzik alanına adım atarken Poulenc, seküler müziğinde de görülen melodiye bağlılık ve zarif ifade gücünden ödün vermemiş, ancak bu kez içsel bir yansıma olarak çok daha derin ve duygusal bir anlatı geliştirmiştir.

Francis Poulenc'in müzikal tarzında modelleme tekniklerine sıkça başvurması, eserlerine zengin bir çeşitlilik kazandırmıştır. Poulenc'in stilinde, melodik ve armonik modellemeler, geleneksel ve modern öğelerin uyum içinde bir araya gelmesini sağlar. Bu modelleme teknikleri, onun müziğinde farklı ruh halleri ve temalar arasında geçiş yapmasını mümkün kılmış, aynı zamanda dinleyiciye beklenmedik ifadeler sunarak müziğine dinamik bir yapı kazandırmıştır (Westhuizen, 2007, s. iii). Poulenc'in modelleme yaklaşımı, özellikle Neoklasik tarzda ilerleyen eserlerinde daha belirgin hale gelmektedir; bu eserler, klasik formlara sadık kalırken aynı zamanda özgün bir ifade gücü sunabilmektedir.

Poulenc'in müziğindeki bu çeşitlilik, onun Mozart, Couperin ve Satie gibi bestecilerden aldığı etkilerle daha da zenginleşmiştir. Bu bestecilerden ilham alarak geliştirdiği kompozisyon stili, Poulenc'e hem anlaşılır hem de katmanlı bir müzikal dil oluşturma imkânı sağlamıştır (Westhuizen, 2007, s. 2). Özellikle Mozart'ın melodik saflığı, Couperin'in zarafeti ve Satie'nin mizahi yaklaşımı, Poulenc'in eserlerine geniş bir stilistik ifade yelpazesi sunmuştur. Tüm bu özellikler bir araya geldiğinde, Poulenc'in çok katmanlı bir estetik yaklaşım geliştirdiği hem karmaşık hem de erişilebilir eserler yarattığı görülmektedir. Bu yapı, Poulenc'in müziğine hem içsel bir derinlik hem de geniş bir dinleyici kitlesine hitap etme gücü kazandırır.

Francis Poulenc'in Müzikal Tarzının Döneminin Kültürel Bağlamını Yansıtması

Francis Poulenc'in müzikal tarzı, 20. yüzyılın başlarındaki kültürel ve toplumsal gelişmelerle sıkı bir bağ içerisindedir. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı travmalar ve ardından gelen sosyal canlanma, Paris gibi sanat merkezlerinde farklı sanat akımlarının doğmasına olanak sağlamıştır. Bu ortamda Poulenc, dönemin eklektik sanatsal eğilimlerinden etkilenmiş; klasik, caz, halk müziği gibi farklı türleri kendi özgün tarzında harmanlayarak eserlerine yansıtmıştır (Aubin, 2008, s. 243). Bu çok yönlü yaklaşım, onun müziğine hem dinamizm hem de evrensellik kazandırmış; geleneksel melodik yapılarla modern armonik öğeleri iç içe sunarak çağdaş Fransız müziğinde benzersiz bir yer edinmiştir. Poulenc'in tarzında öne çıkan bu çeşitlilik, onun kendine has müzikal kimliğini oluştururken aynı zamanda dönemin estetik arayışlarını yansıtan bir özellik olarak belirginleşir.

Poulenc'in müzikal yapısında Neo-klasik hareketin etkileri belirgindir; farklı dönemlere ait stil ve biçimleri yenilikçi bir anlayışla ele alarak dinleyicilere özgün bir estetik sunmaktadır (Moschard, 2004, s. 32). Özellikle sürrealizm gibi akımlardan aldığı ilham, Poulenc'in müziğinde hem mizahi hem de gizemli unsurların bir arada bulunmasına olanak tanır. Bu yönelim, sanatçının günlük yaşamın sıradan yönlerini ele alırken, bu sıradanlık içinde derinlikli ve şaşırtıcı anlamlar keşfetmesini sağlar (Minneman, 2019, s. 28). Poulenc'in müziğindeki geleneksel ve avangart unsurların iç içe geçmesi, onun çağının kültürel akımlarına olan duyarlılığını gösterirken, aynı zamanda sanatıyla dönemin ruhunu yakalayabilen bir ifade gücüne sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

Francis Poulenc'in eserlerinde halk müziği ve geleneksel Fransız melodilerinin ustaca işlenmesi, bestecinin köklerine olan derin bağlılığını ve bu geleneksel unsurları modern bir perspektifle yeniden biçimlendirme yeteneğini göstermektedir. Poulenc, Fransız halk müziğinin melodik çizgilerini ve ritmik yapılarını eserlerine dahil ederek, bu geleneksel ögeleri modern armoni ve form anlayışıyla harmanlamıştır. Bu yaklaşım, onun müziğini hem zamanın sanatsal yenilikçi akımlarına uyumlu hale getirmiş hem de geçmişle güçlü bir bağ kurmasına olanak tanımıştır. Böylece, Poulenc'in müziği, geçmişin kültürel mirasını geleceğin müzikal diline entegre etme çabasını yansıtmaktadır (Westhuizen, 2007, s. 2).

Poulenc'in eserlerinde bu kültürel etkilerin tanınması, onun sanatsal ifadesinin kültürel bağlamla olan etkileşimini anlamamıza yardımcı olur. Besteci, Fransız müziğinin geleneksel öğelerini modern müziğin gereksinimleriyle birleştirerek, hem kendine has bir dil yaratmış hem de dönemin estetik anlayışına katkıda bulunmuştur. Bu iki farklı kültürel katmanın iç içe geçmesi, Poulenc'in müziğinde hem nostaljik bir hava hem de yenilikçi bir duyarlılık yaratmaktadır (Aubin, 2008, s. 243). Böylece, onun müziği yalnızca bir dönemin değil, o dönemin içindeki çeşitli kültürel akımların da izlerini taşımakta, bu da eserlerinin geniş bir dinleyici kitlesi tarafından anlaşılmasını sağlamaktadır.

Francis Poulenc'in Müzikal Etkilerinin Bütünleşimi: Neoklasik ve Modernist Unsurların Uyumu

Francis Poulenc'in müziği, hayatı boyunca karşılaştığı çeşitli tarz ve türlerden etkilenerek oluşmuş zengin bir dokuyu yansıtmaktadır. Poulenc, farklı geleneklerden gelen ögeleri ustalıkla bir araya getirerek kendine özgü bir ses dünyası yaratmayı başarmıştır. Özellikle Stravinsky'nin neoklasik stilinden etkilenmiş, bu stilin belirgin armonik ve ritmik karakteristiklerini eserlerine yansıtmıştır. Aynı zamanda, güçlü modal unsurlarla harmanladığı bu tarz, Poulenc'in kutsal ve seküler fikirleri cesurca bir arada sunmasına olanak tanımıştır (Moschard, 2004, s. iv). Bu yönüyle, Poulenc'in müziği, yenilikçi bir estetik anlayışıyla geleneksel unsurlar arasında bir köprü görevi görmektedir.

Poulenc'in müzik anlayışında Fransız empresyonizminin etkileri açıkça görülmektedir. Empresyonist estetiğin temsilcilerinden olan Claude Debussy'nin, Poulenc üzerindeki etkisi oldukça derindir. Debussy'nin armonik zenginliği ve ince dokulu orkestral yapısı, Poulenc'in eserlerinde kendine yer bulmuştur. Hatta Poulenc, müzik yazma zevkinin Debussy'den kaynaklandığını belirtmiştir (Clifton, 2002, s. 9). Bu etkiler, Poulenc'in eserlerinde tonalite ve modülasyon açısından yenilikçi yaklaşımlarla öne çıkarak onun müziğine kendine özgü bir kimlik kazandırmıştır.

Francis Poulenc, geleneksel klasik müzik formlarını modernist bir anlayışla yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda, eserlerinde stilistik bir eklektizm söz konusudur. Poulenc, Stravinsky'den öğrendiği ritmik karmaşıklıkları, Fransız empresyonist estetiği ve modal armonilerle birleştirerek, her biri ayrı birer müzikal ifade aracı olarak hizmet eden yenilikçi yapı taşları oluşturmuştur. Onun bu yaklaşımı, 20. yüzyılın müzikal dünyasında hem bireysel bir tarz olarak hem de modernist müzik hareketlerinin önemli bir temsilcisi olarak değer kazanmıştır (Moschard, 2004, s. iv; Clifton, 2002, s. 9).

Bunun yanında, Poulenc'in müzikal tarzında Igor Stravinsky'nin eserlerinin dolaylı etkileri de dikkat çeker. Özellikle Stravinsky'nin erken dönem Rus baleleri (The Firebird, Petrushka, ve The Rite of Spring) aracılığıyla, halk müziği temalarını yenilikçi ritmik ve modal tekniklerle birleştirme biçimi, Poulenc'in neoklasik stilini şekillendiren önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Stravinsky'nin bu yenilikçi yaklaşımı, Poulenc'in Sextet, FP 100 eserindeki modal yapılar ve ritmik oyunlarda izlenebilir. Bu eser, neoklasik estetiğin geleneksel ve modern unsurları birleştirme becerisini yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir (Akdeniz, 2018, s. 22-25).

Aynı zamanda, Erik Satie'nin Francis Poulenc üzerindeki etkisi de dikkate değerdir. Satie'nin esprili ve sade müzikal anlayışı, Francis Poulenc'in eserlerinde mizah ve yalınlık unsurlarıyla kendini göstermektedir (Romain, 1978, s. 48). Francis Poulenc, bu etkileri müziğinde bir araya getirerek birbirinden farklı müzikal unsurları uyumlu bir bütün haline getirmeyi başarmıştır. Bestecinin bu çeşitliliği sentezleme yeteneği, onun sadece çok yönlü bir besteci olduğunun göstergesi değil, aynı zamanda yaşadığı dönemin kültürel ve tarihsel bağlamında nasıl özgün bir ses geliştirdiğini de gözler önüne sermektedir.

Francis Poulenc'in müziğinde özellikle Fransız Barok geleneğinden aldığı etkiler de görülmektedir. Couperin gibi Barok dönemin önemli bestecilerinden ilham alan besteci, bu döneme ait süslemeleri ve formları modern müzik diliyle birleştirmiştir. Özellikle, melodik hatların süslenişi ve armonik yapının zarifliği bu etkileri açıkça ortaya koymaktadır (Westhuizen, 2007, s.47). Barok unsurların yanı sıra Paris'in sokak müzikleri gibi popüler müzik te Francis Poulenc'in eserlerine sızmıştır. Bu, onun yüksek sanat ve halk müziği arasındaki sınırları aşarak daha geniş bir müzikal ifade alanı yaratma becerisini göstermektedir (Aubin, 2008, s 247).

Francis Poulenc'in Melodi ve Armoniyi Temaları Yansıtmak İçin Kullanımı

Francis Poulenc, melodi ve armoniyi tematik anlatımının merkezine yerleştirerek, dinleyiciye zengin bir duygusal ve psikolojik derinlik sunabilmektedir. Melodi, tematik ifadelerin taşıyıcısı iken armoni ise bu ifadeleri destekleyici bir rol oynamaktadır. Francis Poulenc'in özellikle ödünç alınan armoniler ve melodik hatları sık sık tekrarlayarak eserlere bütünlük ve sürekli bir geri çağırma hissi vermesi, onun müzikal diline özgü bir yaklaşımdır denilebilir (Romain, 1978, s.52-53). Bu yapı, yalnızca melodik materyalin öne çıkmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda eserin genel yapısına derinlik ve anlam katmaktadır.

Francis Poulenc'in armonik dili, özellikle melodik hatların ötesinde bir derinlik yaratmak amacıyla modal unsurları sıkça kullanmasıyla dikkat çeker. Bu yaklaşım, melodi ve armoni arasındaki etkileşimi zenginleştirir. Örneğin, tenor karşı-melodi gibi unsurların ödünç alınıp daha sonra tekrar referans edilmesi, eserlerin temasal bağlamını güçlendirir ve müzikal sürekliliği sağlar (Morgan, 2019, s.12). Bu teknikte, Francis Poulenc'in çeşitli ruh hallerini keşfetme becerisi, sıradanlık ile derinlik arasında gidip gelen müzikal bir anlatı yaratmasına olanak tanımaktadır.

Francis Poulenc'in melodik ve armonik işleyişi, eserin her bölümünde farklı duygusal tonları ve tematik unsurları ifade etmede büyük rol oynamaktadır. Armoni, melodinin yaratmak istediği duygusal ifade ve tematik derinliği daha güçlü bir şekilde vurgulamaktadır.

Francis Poulenc Sextet Fp 100 Eserinin Analizi

Francis Poulenc'in Sextet adlı eseri, üç ana bölümden oluşmaktadır. Allegro vivace, Divertissement: Andantino ve Finale: Prestissimo. İlk bölüm olan Allegro vivace, canlı bir tempoda başlar ve melodik çizgilerle belirginleşir, aynı zamanda güçlü ritmik yapılarıyla enerjik bir atmosfer yaratır. Poulenc'in bu bölümü, geleneksel sonat formunda yapılandırılmıştır, ancak melodik ve armonik açıdan yenilikçi yaklaşımlar içermektedir. Poulenc, özellikle bu bölümde neoklasik bir yaklaşımı benimseyerek, klasik dönemin formlarını

modern bir anlayışla birleştirir. Bu dinamik yapı, müzikal zenginlik ve kontrast yaratmak için kullanılan çeşitli teknikleri içerir (Hell, 1978, s. 212).

Eserin ikinci bölümü olan Divertissement: Andantino, melodik açıdan daha yumuşak bir yapı sunar. Bu bölümde Poulenc, daha sakin ve duygusal bir atmosfer oluşturarak önceki bölümün hızlı temposundan bir nevi ayrılmaktadır. Melodik unsurların vurgulandığı bu bölümde, eserin içsel yumuşaklığı ve inceliği ön plana çıkar. Finale: Prestissimo bölümü ise eserin sona erdiği yer olup, yine hızlı bir tempoda, enerjik bir şekilde tamamlanır. Bu final, eserin başından beri süregelen enerji ve dinamizmi doruk noktasına taşmakta ve eserin genel yapısına uygun bir şekilde dramatik bir kapanış sunmaktadır. Poulenc'in Sextet eseri hem melodik hem de ritmik açıdan büyük çeşitlilik gösterirken, tüm bölümlerde kullanılan hızlı geçişler ve dramatik efektler, eserin zengin yapısının temel unsurlarını oluşturur (Ivry, 1996, s. 55).

Birinci Bölüm Allegro Vivace'nin Analizi

Francis Poulenc'in Sextet eseri, enerjik bir başlangıçla açılan ve lirik bölümlerle zenginleştirilen bir yapıya sahiptir. Bu yapı, eser boyunca karşılaşılan ritmik ve melodik çeşitlilikle karakterizedir. Ana temanın açılışı, hem dinleyiciye eserin dinamik yapısının izlerini sunmakta hem de Poulenc'in kendine özgü tarzını sergilemektedir.Eser, ana temanın başlamasından önce 1-5 ölçüleri arasında kısa bir giriş bölümü ile başlar. Bu giriş, eserin genel ritmik yapısına bir hazırlık niteliği taşımaktadır. Piyano eşliğinde üflemeli çalgıların sağladığı diyalog, eserin melodik yapısının ve ritmik enerjisinin ilk sinyallerini verir. Bu başlangıç hem temanın kendisi hem de eserin genel yapısı için önemli bir temel oluşturmaktadır.

Bu kısa giriş bölümü, aynı zamanda Francis Poulenc'in neoklasik ve mizahi tarzına dair ipuçları verir. Poulenc, hem geleneksel melodik yapıları hem de modern ritmik ögeleri bir arada kullanarak eserin dinleyiciye taze ve canlı bir etki yaratmasını sağlar. Neoklasik bir yaklaşımla, eser hem geçmişe bir saygı duruşu niteliği taşımakta hem de modernizme uygun yenilikçi bir yapıya bürünmektedir. Giriş bölümünde kullanılan ritmik hareketler, eserin enerjik yapısına uygun olarak, aynı zamanda eserin daha derin, karmaşık ve lirik temalarının da bir yansımasıdır.

Poulenc'in Sextet eserindeki enerjik başlangıç, özellikle gelişim kısmında daha da belirginleşir. Gelişme bölümünde, ana temaya dair motive unsurlar tekrar işlenir, ancak bu sefer farklı bir armonik ve melodik altyapı ile sunulur. Gelişme kısmı, eserin dramatik etkisini pekiştiren önemli bir bölüm olarak ortaya çıkar. Bu bölümdeki ritmik çeşitlilik ve tematik dönüşüm, eserin karakterindeki dinamizmi arttırarak, dinleyiciyi farklı bir müzikal yolculuğa çıkarır. Ayrıca, eserin bu kısmı, Poulenc'in müzikal zekâsını ve stilistik çeşitliliğini gösteren önemli bir örnek olabilir.

Eserin bütünlüğü, A temasının geri dönüşüyle sağlanır ve bu, 184. ölçüde belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu bölüme kadar ilerleyen müzikal gelişmelerin ardından, ana tema tekrar sunulur ve eserin önceki kısımlarındaki tematik materyaller birleştirilir. Ancak, bu geri dönüş yalnızca melodik bir tekrar olmanın ötesine geçer. Eserdeki ritmik yapıların ve armonik yansımanın yeniden şekillenmesiyle, bu tema izleyiciyi yeniden yakalamaktadır. 222. ölçüde ise tamamen farklı bir karakterle gelen Coda bölümü, eserin coşkulu kapanışına katkıda bulunmaktadır. Coda, enerjik ve parlak bir finalle, eserin ritmik ve melodik çeşitliliğini son bir kez sergiler. Bu bölüme kadar eserdeki tüm temalar ve ritmik motifler birleşir ve eserin sonu, Poulenc'in müzikal zekâsının doruk noktası olarak öne çıkar.

Giriş (Ölçü 1-5)
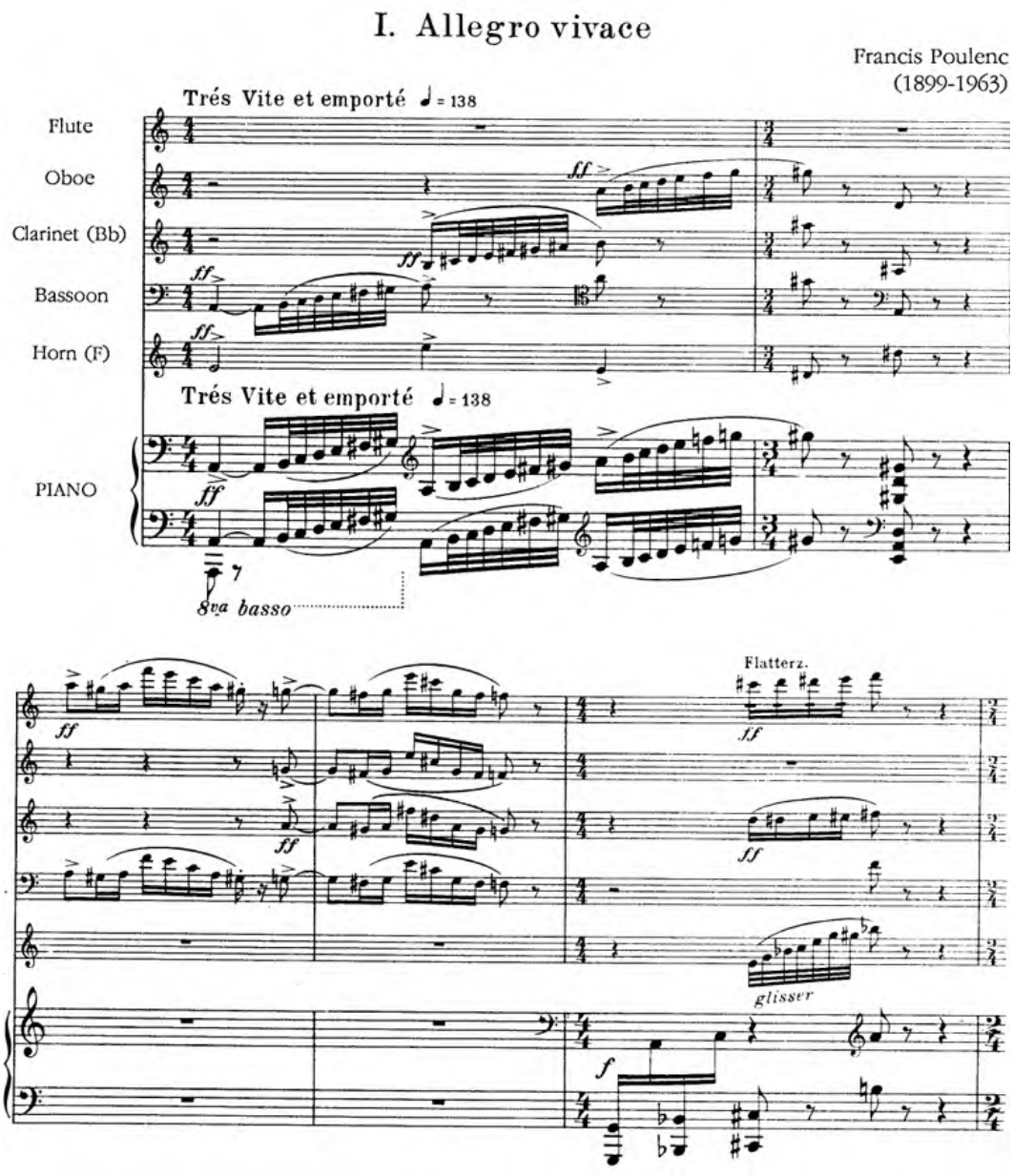
Eser, hızlı bir tempoda (Trés Vite et emporté, yani "çok hızlı ve coşkulu") başlar. Metronom değeri, dörtlük nota = 138'dir, bu da bestecinin bu bölümde enerjik ve neşeli bir atmosfer yaratmayı amaçladığını gösterir. Eserin başında tüm enstrümanlar, yüksek dinamikte (ff, yani fortissimo) aynı zamanda melodik bir enerji

taşır. Armonik yapı, Poulenc'in neoklasik tarzını yansıtmaktadır Geleneksel tonaliteye dayalı olmakla birlikte modern armonik uzatmalar ve beklenmedik modülasyonlar içerir.

Şekil 1'de Allegro Vivace bölümü, enerjik bir açılış sunar. İlk 5 ölçü, ana temanın başlamasından önce kısa bir giriş bölümü olarak işlev görmektedir. Bu giriş, eserin genel karakterini ve temposunu dinleyiciye tanıtarak hazırlayıcı bir rol üstlenmektedir.

Şekil 1

Francis Poulenc Sextet Giriş Teması (Poulenc, 1932)



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library
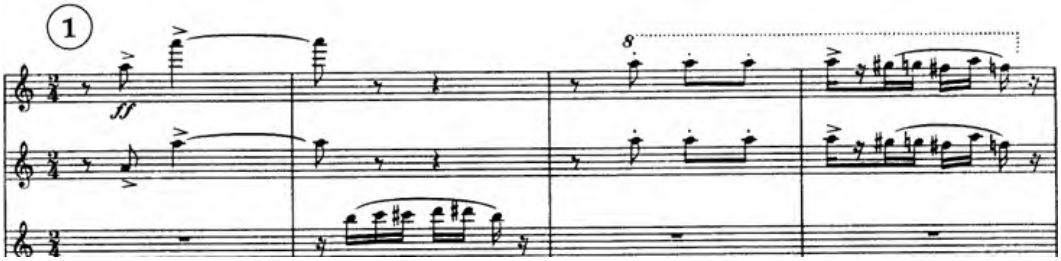
A Bölümü Birinci Tema (Ölçü 6-63)

6-63 arasındaki ölçülerde gelen ana tema (A) La Minör tonunda enerjik ve hızlı bir girişle başlar. Flüt, obua ve klarnet tarafından sunulan ana tema, ritmik canlılığı ve akılda kalıcı melodisi ile eserin ana karakterini oluşturmaktadır. Piyano, bu temaya ritmik hareketlerle destek sağlarken melodik çizgilere de katkıda

bulunur. Şekil 2'de görüldüğü gibi ana tema boyunca majör ton merkezinde kalınır, ancak kısa modülasyonlarla geçici bir hareketlilik de yaratılmaktadır.

Şekil 2

Francis Poulenc Sextet A Bölümü Birinci Tema Flüt, Obua, Klarinet Partiler
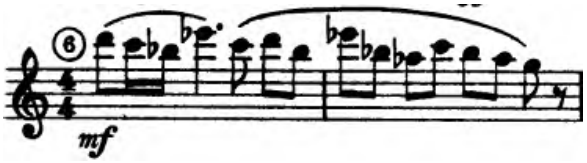


Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

B Bölümü İkinci Tema (Ölçü 64-71)

Şekil 3'te B cümlesi Mib Majör tonunda başlar. Bu bölüm, önceki A temasından daha lirik ve zarif bir yapı sunmaktadır. Şekil 4 ve Şekil 5'te ilk olarak, flüt, melodiyi tanıtır ve ardından fagot ve obua bu temayı devralarak melodiyi sürdürür.

Şekil 3
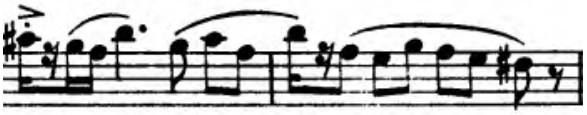
Francis Poulenc Sextet B Bölümü İkinci Tema Flüt Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 4

Francis Poulenc Sextet B Bölümü İkinci Tema Fagot Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 5

Francis Poulenc Sextet B Bölümü İkinci Tema Obua Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Geçiş (Ölçü 72-77)
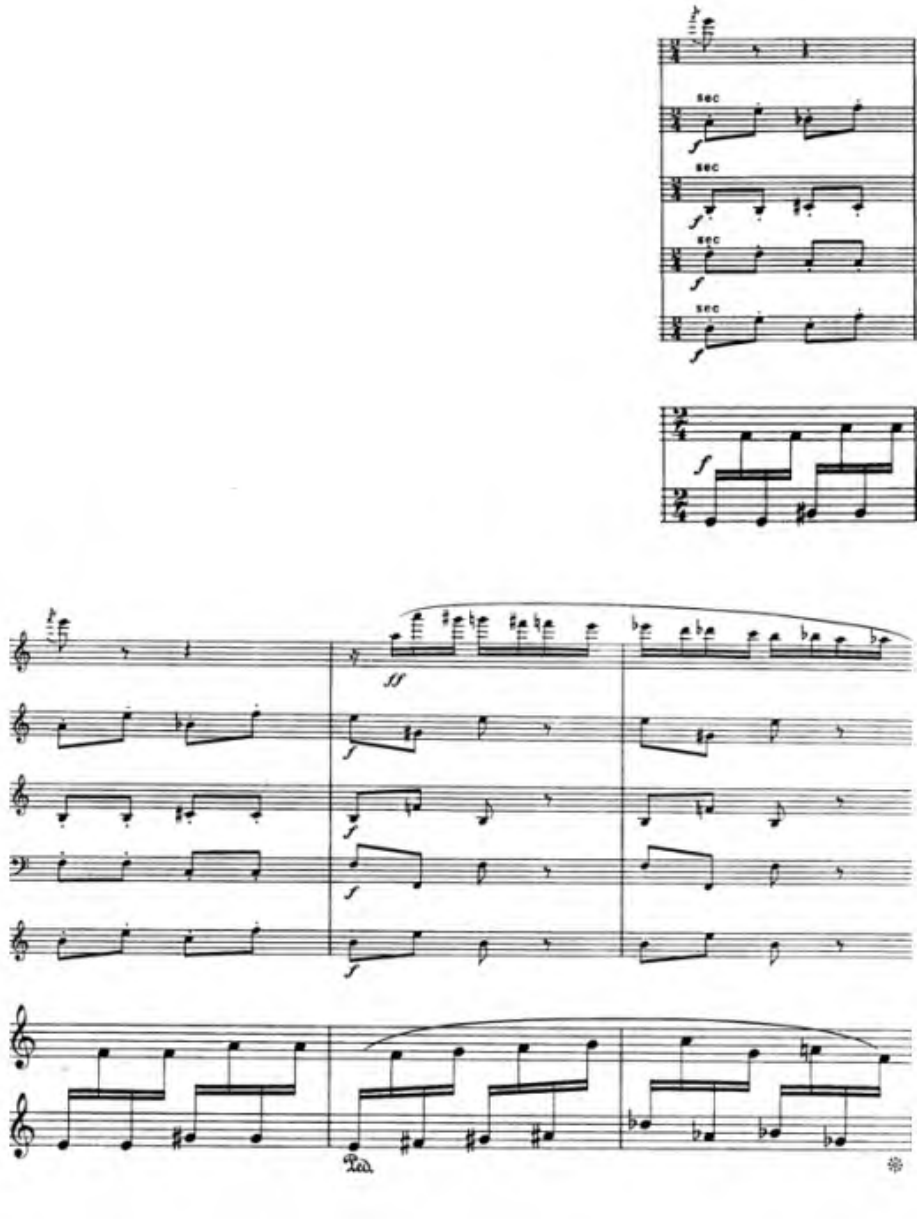
72. ölçüden itibaren, B cümlesinden A temasına doğru kısa bir geçiş yapılır. Bu bölümde Poulenc, önceki temalardan alınan melodik ögeleri kullanarak iki tema arasındaki bağlantıyı sağlamaktadır.

A Bölümü Ana Temanın Tekrarı (Ölçü 78-85)

Şekil 6'da görüldüğü üzere 78. ölçüde, A teması bir kez daha duyulur. Bu dönüş, temanın tanıdık yapısını yeniden öne çıkararak dinleyiciye melodik bir bağ sunmaktadır. La minör tonunda ifade edilen tema, kısa süreli bir parlaklık kazandırır ve bölümün enerjik havasını tekrar sağlar. 85. ölçüde, A teması sona ererek geçiş bölümüne bağlanır.

Şekil 6

Francis Poulenc Sextet A Teması Tekrarı



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Geçiş (Ölçü 86-119)

86. ölçüde, A temasından uzaklaşılır ve bir geçiş bölümüne girilir. Bu kısım hem fagot kadansına hem de C temasına bir hazırlık işlevi görmektedir. Poulenc, bu geçişte melodik ögeleri yeniden şekillendirerek eserin akışına çeşitlilik kazandırmıştır. Şekil 7'de görüldüğü üzere

111-119. ölçüler arasında, fagot, kadans benzeri bir solo sunar. Kadans sırasında, fagot partisi üzerindeki librement işareti, temponun serbest ve esnek bir şekilde yavaşlamasını ifade etmektedir. Bu yavaşlama, dramatik bir etki yaratarak dinleyiciyi yoğun bir atmosfer içine çeker.

Şekil 7

Francis Poulenc Sextet Gelişme Teması Fagot Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library
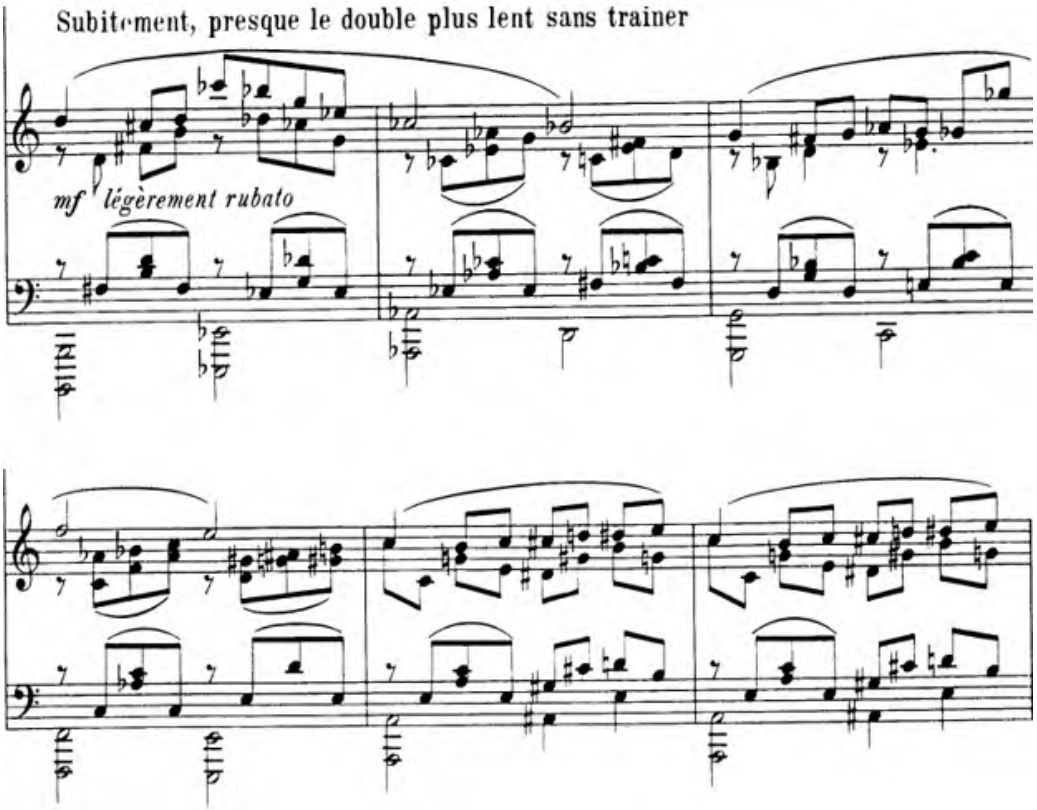
C Bölümü Üçüncü Tema (Ölçü 120-183)

120. ölçüde, C bölümü başlar ve tema, Fa Minör tonunda şekillenir. Bu geçiş, partisyon üzerindeki "Subitement, presque le double plus lent sans traîner" (Aniden, neredeyse iki kat daha yavaş ama ağırlaşmadan) ifadesiyle belirtilmiştir. Bu yavaşlama, bölüme hüzünlü ve duygusal bir derinlik kazandırır.

Şekil 8'de tema, ilk olarak piyano tarafından tanıtılır ve ardından Şekil 9'da obua solo ile devam eder. Bu bölüm melankolik bir dokuyla işlenirken, Fa Minör tonunun karanlık ve derin karakteri, temanın duygusal etkisini artırmaktadır.

Şekil 8

Francis Poulenc Sextet B Teması Piyano Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 9

Francis Poulenc Sextet B Teması Obua Partisi
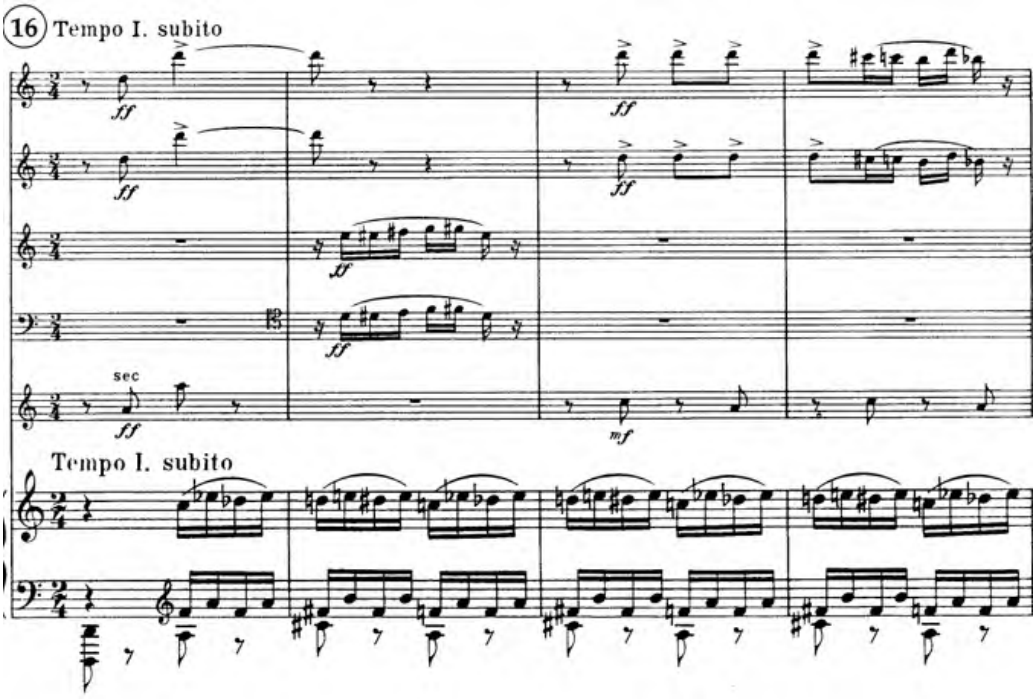


Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

A Bölümü Ana Temanın Tekrarı (Ölçü 184-221)

184. ölçüde, A teması güçlü bir şekilde tekrar görülürken esere tanıdık bir enerji katar. Re majör tonunda başlayan bu tekrar, ilk bölümdeki canlı ve akılda kalıcı ana temayı yeniden canlandırmaktadır. Francis Poulenc, bu tekrarda temayı daha yoğun bir şekilde sunarak piyanoda özellikle ritmik vurgularla temayı desteklemeyi hedeflemektedir. Bu tekrar, eserin doruk noktalarından birini oluşturarak kapanışa hazırlık yapar. Şekil 10'da tema verilmektedir.

Şekil 10

Francis Poulenc Sextet A Teması Tekrarı



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Coda Kapanış Bölümü (Ölçü 222-250)

222. ölçüde, eserde tamamen yeni bir karakter görülmektedir. Coda işlevi gören kapanış bölümü başlamaktadır. Bu bölüm, eserin finaline dramatik bir son sağlayabilecek yapıdadır. Do Majör tonunda başlayan Coda, Şekil 11'de gösterildiği üzere kornonun seslendirdiği ana tema hedefli göndermelerle süslenmiş bir yapıdadır ve Şekil 12'de örneklendirilen obua partisi ile daha yoğun ve daha güçlü bir ifade kazanmıştır. Farklı bir ritmik ve melodik yapı ile sunulan bu bölüm, Francis Poulenc'in coşkulu ve neşeli kapanış anlayışını yansıtmaktadır. Eser, 250. ölçüde yüksek bir enerjiyle son bulur.

Şekil 11

Francis Poulenc Sextet Coda Teması Korno Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 12

Francis Poulenc Sextet Coda Teması Obua Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Bu yapısıyla, 1. Bölüm Giriş, A, B, Geçiş, A, Geçiş, C, A ve Coda düzenine göre bir bütünlük kazanmaktadır.

İkinci Bölüm Divertissement: Andantino'nun Analizi

Francis Poulenc'in Sextet, FP 100 eserinin ikinci bölümü, enerjik ve dinamik birinci bölümün aksine, sakin ve lirik bir karakterde yazılmıştır. Andantino temposunda bestelenen bu bölüm, toplam 92 ölçü uzunluğundadır ve dinleyiciyi melankolik bir atmosfere taşır. Poulenc, bu bölümde daha içe dönük ve duygusal bir ifade dili benimsemiştir. Bölüm, yalnızca tempo değişikliğiyle değil, aynı zamanda daha az yoğun bir ritmik doku ve daha sade bir enstrümantasyon yaklaşımıyla önceki bölümden ayrışır (Smith, 1996, s. 88).

Bu bölümde ana tema, doğrudan bir girişle sunularak dikkat çeker. Ton merkezleri belirgin bir şekilde işlenmiş, melodik geçişler ise temaların genişlemesine ve derinleşmesine olanak sağlamıştır. Poulenc, ikinci bölümde tonaliteyi geleneksel bir çerçevede tutarken, modern armonik uzatmalar ve modülasyonlarla bu çerçeveyi genişletmiştir. Özellikle flüt ve klarnetin uzun melodik çizgileri, bölümün lirik karakterini güçlendiren önemli unsurlar arasında yer alır (Clifton, 2002, s. 91). Bu sayede, Poulenc, bölüme hem duygusal yoğunluk hem de melodik zarafet kazandırmıştır.

Bölümün genel yapısı, sakin bir açılış temasıyla başlayıp ardından farklı enstrümanların kontrast yaratan ifadelerine yer vererek ilerler. Melodik yapılar ve ton merkezleri arasında geçişler, eserin bu bölümüne derinlik ve dramatik bir akış kazandırır. Bununla birlikte, piyano partisi zaman zaman solo enstrümanlarla uyumlu bir şekilde işlenirken, zaman zaman ön plana çıkarak zengin bir tını dokusu oluşturur. Bu yapı, Poulenc'in neoklasik ve modernist unsurları bir araya getirme becerisinin açık bir göstergesidir (Smith, 1996, s. 90). İkinci bölüm, genel anlamda dinleyiciye daha sakin bir ara sunarken, aynı zamanda eserin bütünündeki duygusal çeşitliliği pekiştiren bir işlev üstlenir.
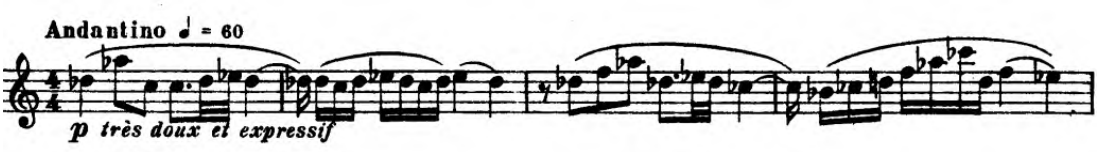
A Bölümü Birinci Tema (Ölçü 1-18)

Şekil 13'te örneklendirildiği üzere 1-18 ölçüleri arasında başlayan A teması Re Bemol Majör tonundadır ve ana tema, obua tarafından yumuşak ve zarif bir şekilde tanıtılır. Ardından Şekil 14 ve Şekil 15'teki flüt ve

fagotun katılması temayı genişleterek bu iki enstrüman arasındaki geçiş temasını melodik açıdan güçlendirir. Piyano, ritmik bir destek sağlarken aynı zamanda tema boyunca sabit kalabildiği bir yapı sunar. A teması, eserin temel karakterini tanımlayan zarif ve düşünceli bir ifade taşır.

Şekil 13
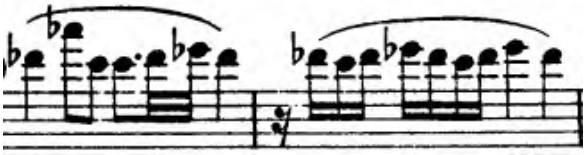
Francis Poulenc Sextet A Teması Obua Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 14
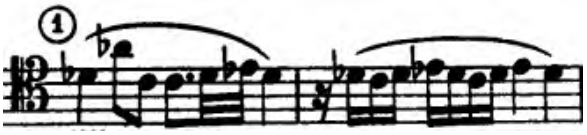
Francis Poulenc Sextet A Teması Flüt Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 15

Francis Poulenc Sextet A Teması Fagot Partisi



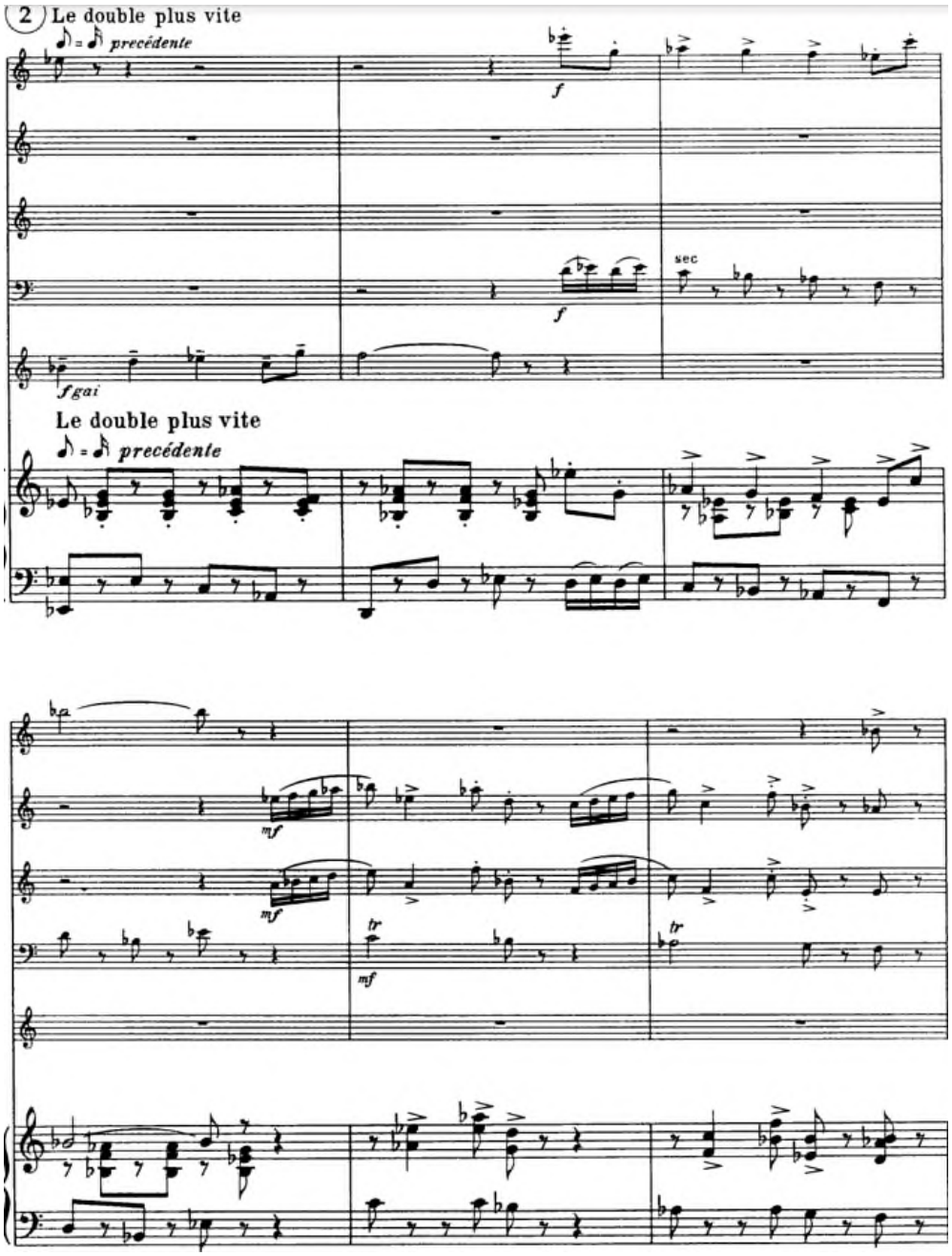
Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

B Bölümü İkinci Tema (Ölçü 19-54)

Şekil 16'daki örnekte 19-54. ölçüler arasında B teması başlamaktadır ve burada ton, Mib Majör'e modüle olur. Bu modülasyon, A temasından bağımsız bir karakter oluşturarak B temasına farklı bir renk katmaktadır. 37-42. ölçüler arasında, ton Do Majör'e modüle olur. Ardından, 43. ölçüde ton tekrar değişir ve Mi Majör tonuna geçiş yapılır. Bu geçişler, B temasının melodik yapısını zenginleştirerek dinleyiciye tonlar arası hareketlilik hissi sunmuştur. Bu bölümde üflemeliler, temayı paylaşarak daha geniş ve duygusal bir anlatımı ifade ederler. Poulenc, B teması boyunca ana temadan farklı olarak daha geniş bir melodik yapı üzerinde yapılanmaktadır.

Şekil 16

Francis Poulenc Sextet B Teması



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

37-42. ölçüler arasında, ton Do Majör'e modüle olur. Ardından, 43. ölçüde ton tekrar değişir ve Mi Majör tonuna geçiş yapılır. Şekil 17 ve Şekil 18'de bu geçişler, B temasının melodik yapısını zenginleştirerek dinleyiciye tonlar arası hareketlilik hissi sunmuştur. Bu bölümde üflemeliler, temayı paylaşarak daha geniş ve duygusal bir anlatımı ifade ederler. Poulenc, B teması boyunca ana temadan farklı olarak daha geniş bir melodik yapı üzerinde yapılanmaktadır.
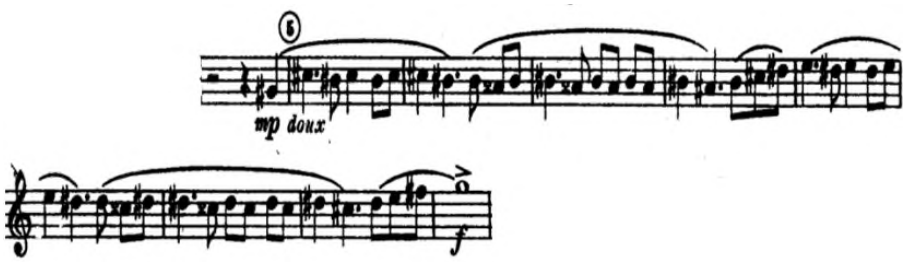
Geçiş (Ölçü 55-76)

55-76. ölçüler arasında A temasına geri dönüş hazırlığı olarak bir geçiş bölümü başlar ve ton Mi Majör olarak devam eder. Fransic Poulenc bu geçiş kısmında melankolik bir atmosfer yaratmıştır ve A temasına

dönüş için dramatik bir zemin oluşturmaktadır. Üflemeli çalgılar arasında motifler paylaştırılırken piyano, geçiş bölümünde sabit bir destek sunar.

Şekil 17

Francis Poulenc Sextet Geçiş Teması Obua Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 18

Francis Poulenc Sextet Geçiş Teması Flüt Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library
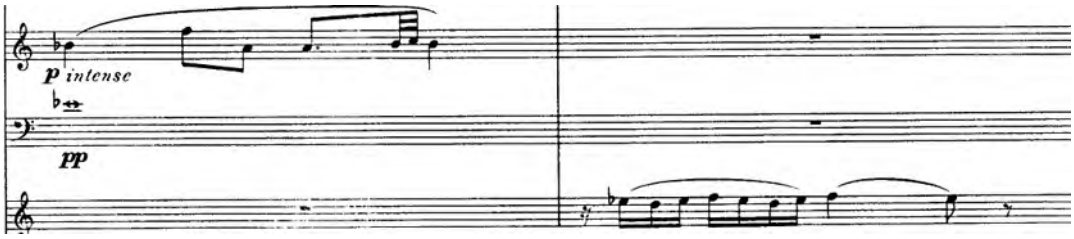
65. ölçüde, ton Mib Minör'e geçiş yapar ve bu melankolik ton, tekrar gelen A temasına bir zemin hazırlamaktadır.

A Bölümü Ana Temanın Tekrarı (Ölçü 77-81)

77-81. ölçüleri arasında A teması La Bemol Majör tonunda kısa bir süreliğine tekrar duyulmaktadır. Bu dönüş, eserin başındaki temaya bir gönderme işlevi taşır ancak farklı bir ton merkezinde gerçekleşerek dinleyicide yeni gelen bir his gibi duyulmaktadır. Şekil 19 ve Şekil 20'de Klarinet ve korno sonrada flüt ve fagot bu temayı öne çıkararak A temasının karakterini yeniden vurgularlar.

Şekil 19

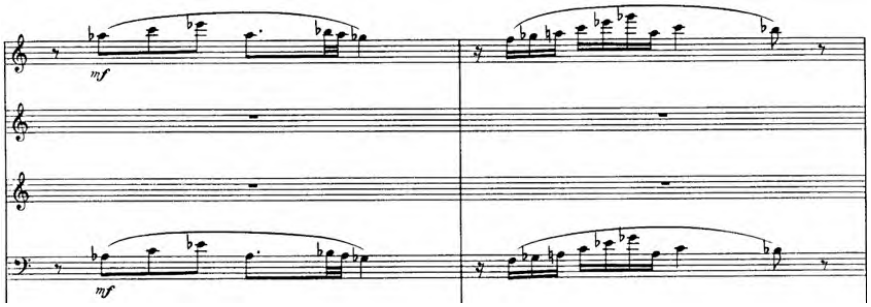
Francis Poulenc Sextet A Teması Tekrarı Klarinet ve Korno Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 20

Francis Poulenc Sextet A Teması Tekrarı Flüt ve Fagot Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

82. ölçüde başlayan Coda, eserin lirik havasını zarif bir şekilde sonlandırır. Özellikle üflemeli çalgılara eklenen hızlı 32'lik notalar, eserin bitimine yaklaşıldığına dair güçlü bir sinyal vermektedir.

Andante bölümü A, B, A ve Coda yapısıyla sade bir form sergiler. Francis Poulenc, lirik ve melankolik ifadeyi ön plana çıkararak, klasik formu duygusal bir derinlikle zenginleştirmiştir. Bölüm boyunca temaların uyumlu geçişleri, dinleyiciyi sakin bir atmosferden duygusal bir zirveye taşıyarak etkileyici bir bütünlük oluşturmaktadır.

Üçüncü Bölüm Finale: Prestissimo'nun Analizi

Francis Poulenc'in Sextet, FP 100 eserinin üçüncü bölümü, enerjik temposu ve dikkat çekici ritmik yapısıyla eserin finalini oluşturur. Bu bölüm, canlı ve hareketli bir atmosfer yaratırken, dinleyiciye dramatik bir müzikal deneyim sunar. Toplamda 226 ölçü uzunluğunda olan bu final, hızlı tempoların ve ritmik kontrastların etkileyici bir şekilde bir araya geldiği bölümlerden biridir (Smith, 1996, s. 152). Özellikle hızlı geçişler ve beklenmedik modülasyonlar, bölümün dinamik yapısını güçlendiren önemli unsurlar arasında yer alır.

Şekil 21'de bölüm, tematik çeşitlilik açısından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Poulenc, farklı temaları tanıtarak bunları ustalıkla işlediği varyasyonlarla geliştirmiştir. Bu temalar hem melodik hem de ritmik açıdan sürekli bir hareketlilik içindedir. Poulenc'in kendine özgü neoklasik yaklaşımı, geleneksel formlar ile modern unsurları harmanlamasını sağlamış ve bu bölümdeki tematik gelişimde belirgin bir şekilde kendini göstermiştir (Clifton, 2002, s. 85). Ayrıca, bölümdeki ani dinamik değişiklikler ve geçişler, eserin enerjik yapısını daha da belirgin hale getirmiştir.
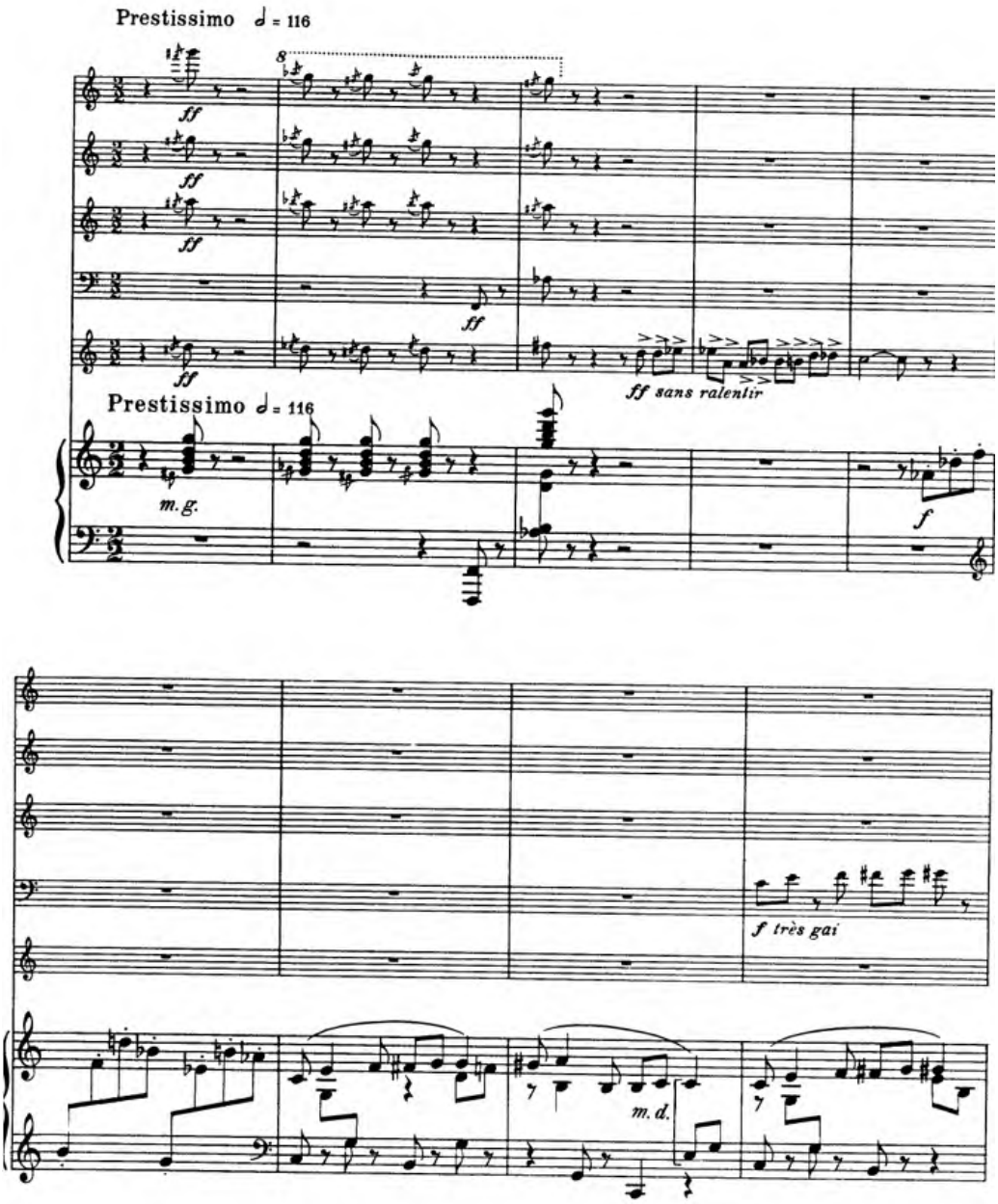
Eserin üçüncü bölümü, final bölümü olmasına rağmen yalnızca bir kapanış değil, aynı zamanda müzikal bir zirve niteliğindedir. Poulenc, eserin sonunu güçlü bir tonda tamamlarken, bu bölümü yoğun bir dramatik akış ve enerjik bir müzikal dil ile zenginleştirmiştir. Ritimsel karmaşıklık, neoklasik unsurlar ve modernist ifadeler bir araya gelerek bu bölümü etkileyici bir final haline getirmiştir (Smith, 1996, s. 154). Bu yönüyle, Poulenc'in Sextet eserinin üçüncü bölümü, bestecinin yaratıcı zekasının ve üslubunun çarpıcı bir örneğidir.

Giriş (Ölçü 1-6)

Bölüm, kısa bir girişle başlar. 6 ölçü süren bu giriş, enerjik A temasına hazırlık niteliğindedir. Bu kısım, eserin temposunu ve atmosferini belirleyerek dinleyiciyi hızlı ve coşkulu bir finale hazırlar.

Şekil 21

Francis Poulenc Sextet Giriş Teması
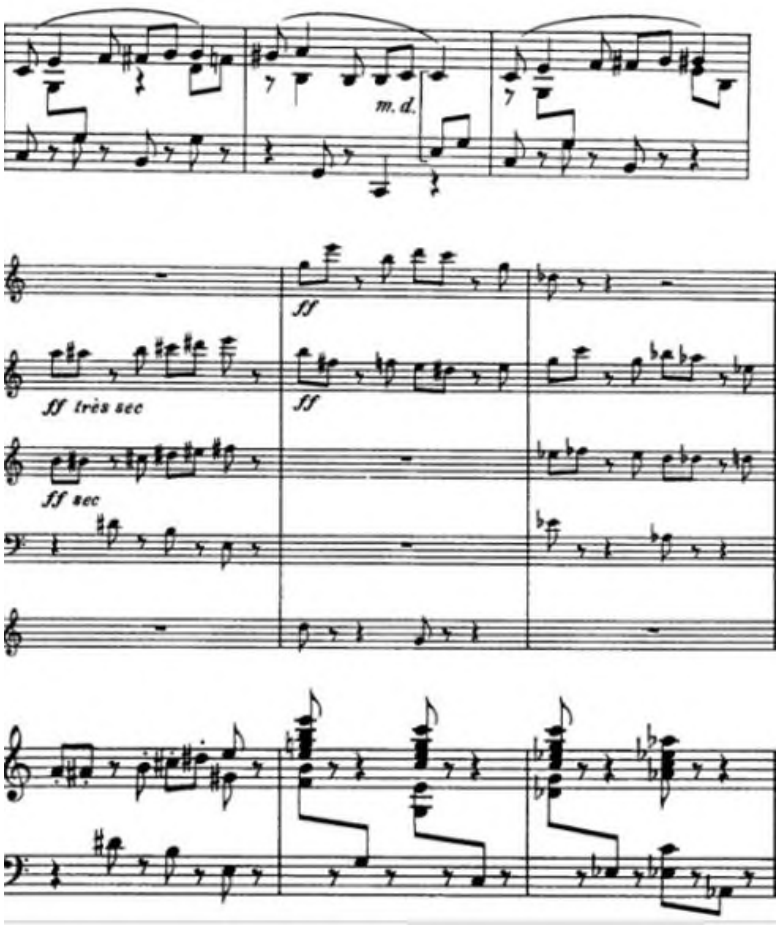


Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

A Bölümü Birinci Tema (Ölçü 7-25)

Şekil 22'de görüldüğü üzere 7. ölçüde A Teması başlar. Do Majör tonunda sunulan bu tema, eserin canlı karakterini yansıtır. İlk olarak piyano tarafından tanıtılan ana melodi, ardından korno tarafından devralınır. Flüt, obua ve klarnet bazı kısımlarda melodiye dahil olarak temaya renk katar ve yapıyı zenginleştirir. Şekil 23 ve Şekil 24'te gelen A teması, bu enstrümanlar arasında dinamik bir geçiş ve paylaşımla bölümün temel karakterini oluşturur.

Şekil 22
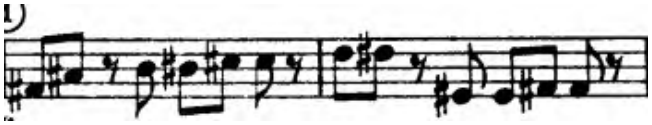
Francis Poulenc Sextet A Teması



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 23
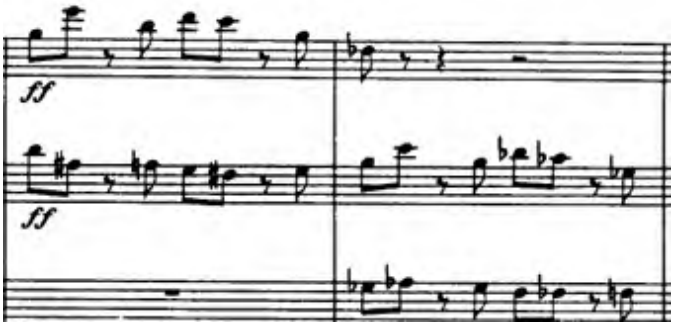
Francis Poulenc Sextet A Teması Korno Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 24

Francis Poulenc Sextet A Teması Flüt, Obua, Klarinet Partileri



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

B Bölümü İkinci Tema (Ölçü26-72)

26. ölçüde aftakt ile başlayan B Teması, 27. ölçüde tam olarak duyulmaya başlar ve ton Do Minör'e modüle olur. Şekil 25'te bu temada, obua ilk olarak giriş yaparak B temasının melodi çizgisini kurar ve ardından gelen ana melodiye zemin hazırlar. 35. Ölçüde Şekil 26'da, piyano ve korno asıl melodiye hazırlık işlevi görerek temayı daha da güçlendirir. Bu geçişler, temaya zarif bir karakter kazandırarak dinleyiciye farklı bir atmosfer sunmaktadır.

Şekil 25
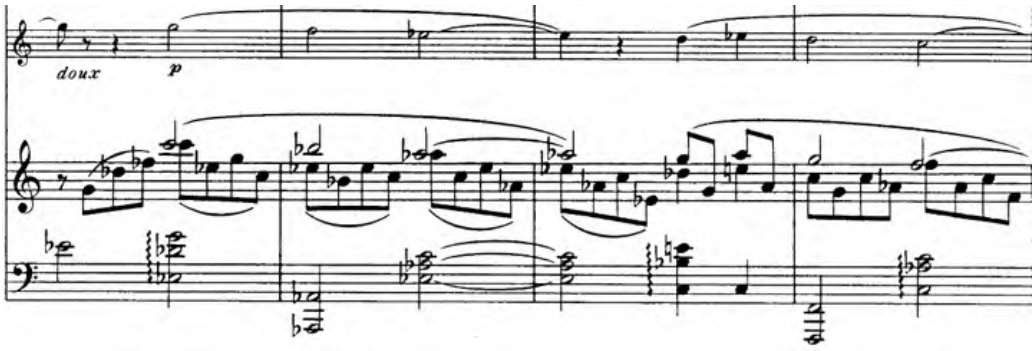
Francis Poulenc Sextet B Teması Obua Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 26

Francis Poulenc Sextet B Teması Korno ve Piyano Partisi
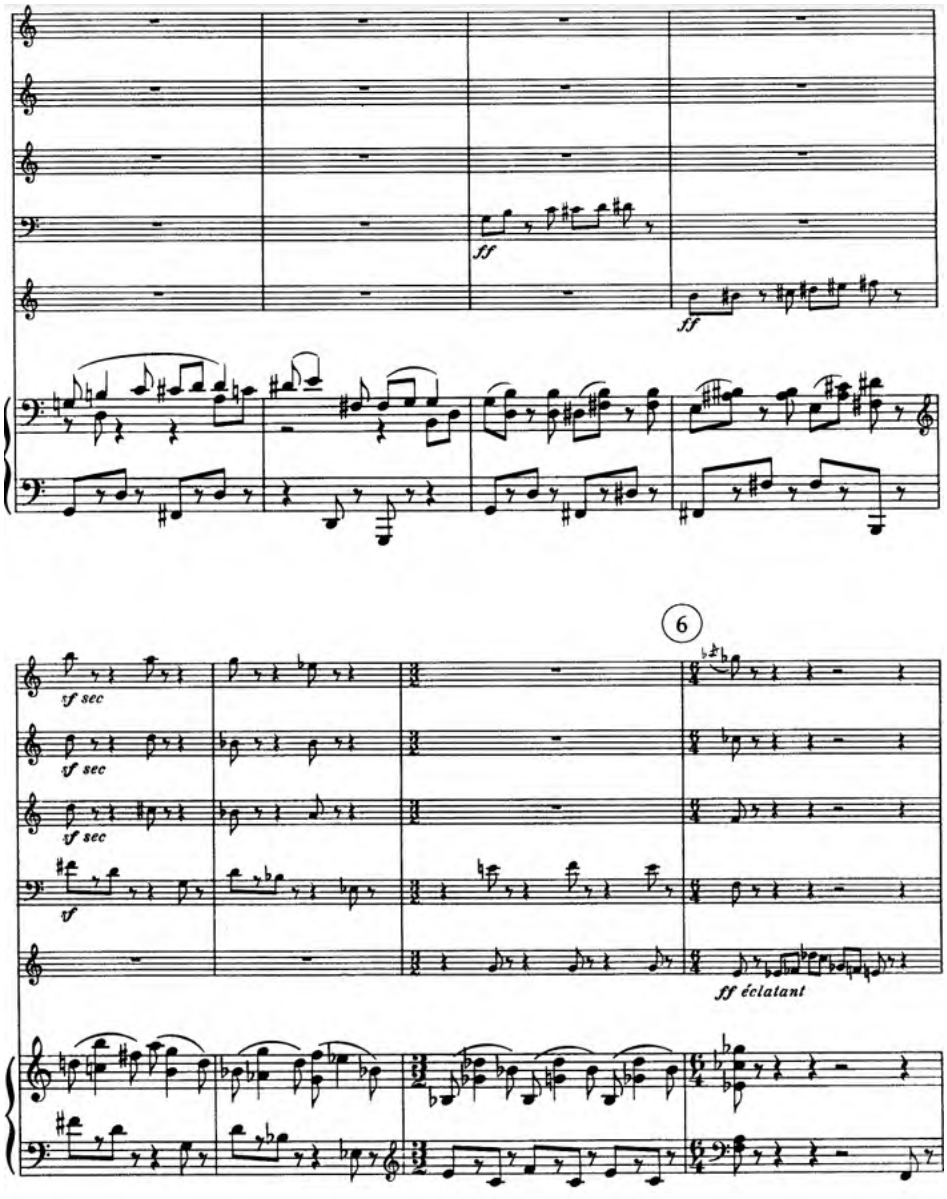


Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

A Bölümü Ana Temanın Tekrarı (Ölçü 73-80)

73. ölçüde, Şekil 27'de görülmekte olan A teması kısa bir süre için yeniden duyulur. Bu kez tema, Sol Majör tonunda sunularak farklı bir tonal renk kazanır. Bu kısa dönüş, temaya güçlü bir referans yaparak dinleyiciye bölümün ana karakterini yeniden hatırlatır.

Şekil 27

Francis Poulenc Sextet A Teması Tekrarı
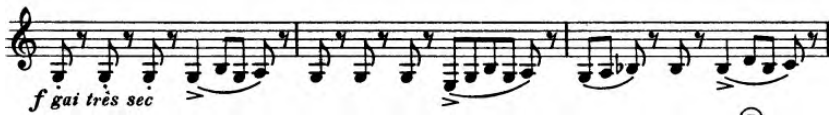


Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

C Bölümü Üçüncü Tema (Ölçü81-91)

81. ölçüde başlayan C Bölümü, A ve B temalarından bağımsız bir karakterde yeni bir melodik yapı sunar. Melodi, Fa Minör tonunda şekillenir. Şekil 28'de bu bölümde temayı önce klarnet alır, ardından fagot, obua, korno ve son olarak piyano temayı devam ettirir. Enstrümanlar arasındaki bu geçiş, Şekil 29'da C bölümüne farklı bir renk ve derinlik kazandırarak finalin çeşitliliğini artırmaktadır.

Şekil 28
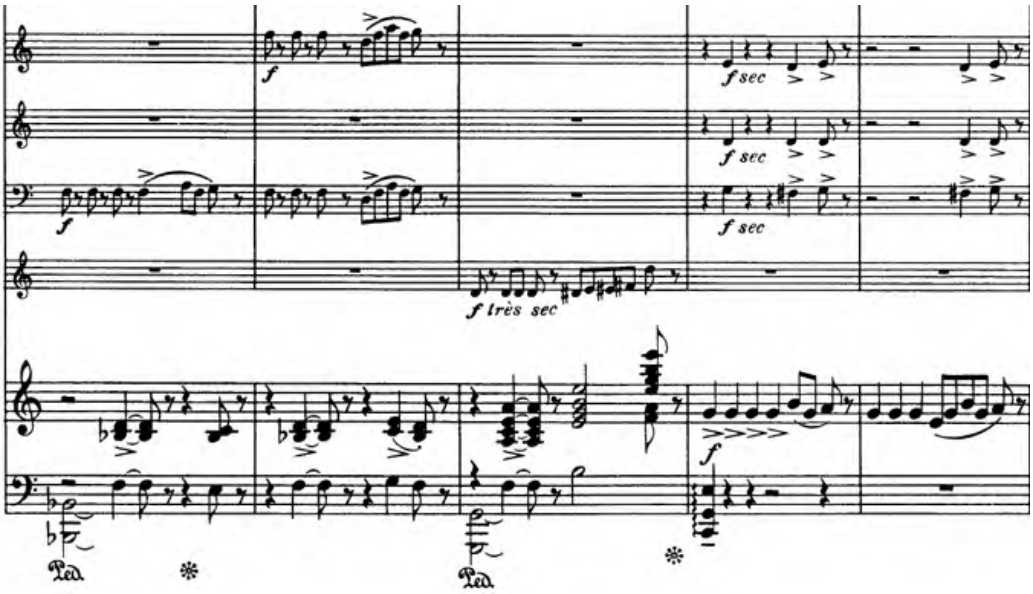
Francis Poulenc Sextet C Teması Klarinet Partisi



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Şekil 29

Francis Poulenc Sextet C Teması
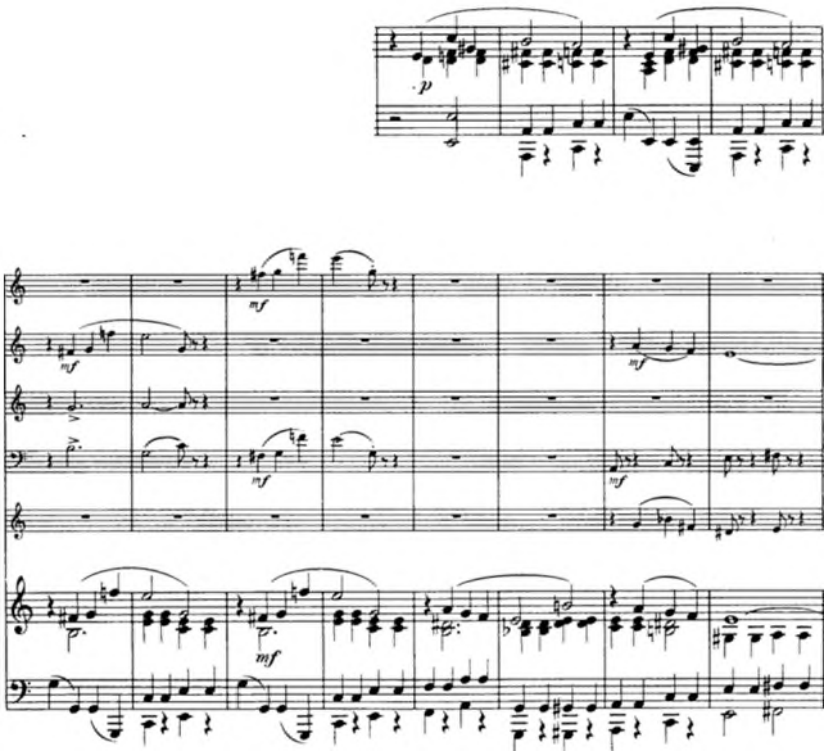


Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

B Temasının Tekrarı (Ölçü 92-139)

92. ölçüde, B Teması bu sefer farklı bir melodik yapıyla yeniden ortaya çıkar. Şekil 30'da İlk B temasına kıyasla ton, karakter ve melodi açısından zenginleştirilmiş bir versiyon sunulmaktadır. Bu varyasyon, B temasının lirizmini korurken, esere taze bir yorum kazandırır ve tematik çeşitliliği pekiştirir.

Şekil 30

Francis Poulenc Sextet B Teması Tekrarı



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Geçiş (Ölçü 140-164)
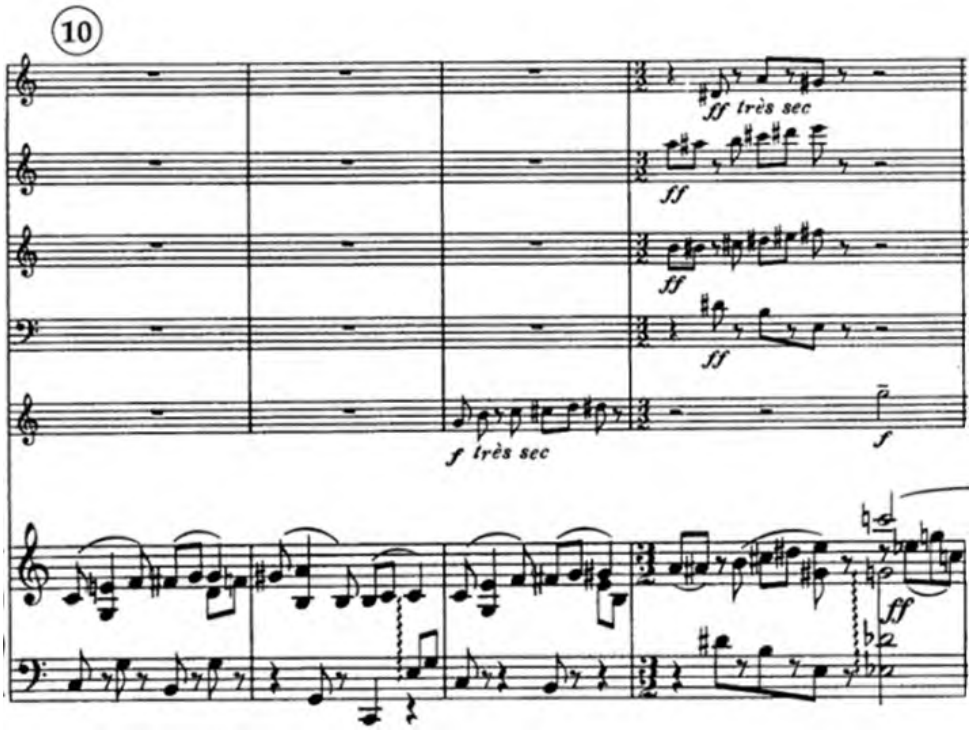
140. ölçüden itibaren A temasına geri dönüş hazırlığı olarak bir geçiş kısmı başlar. Bu bölüm, melodik olarak A temasına dönmeden önce bir köprü işlevi görerek bölümde yapısal bir bağ kurar. Ton değişimleri ve melodik motifler, A temasına dönüşün duyurulmasını sağlamaktadır.

Kısa A Teması Dönüşü (Ölçü 164-167)

Şekil 31'de 164. ölçüde, A teması bir kez daha duyulur. Bu kısım, temayı daha kısa ve vurgulu bir şekilde sunarak dinleyiciye finalin ana karakterini yeniden hatırlatır.

Şekil 31

Francis Poulenc Sextet A Teması Tekrarı



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library
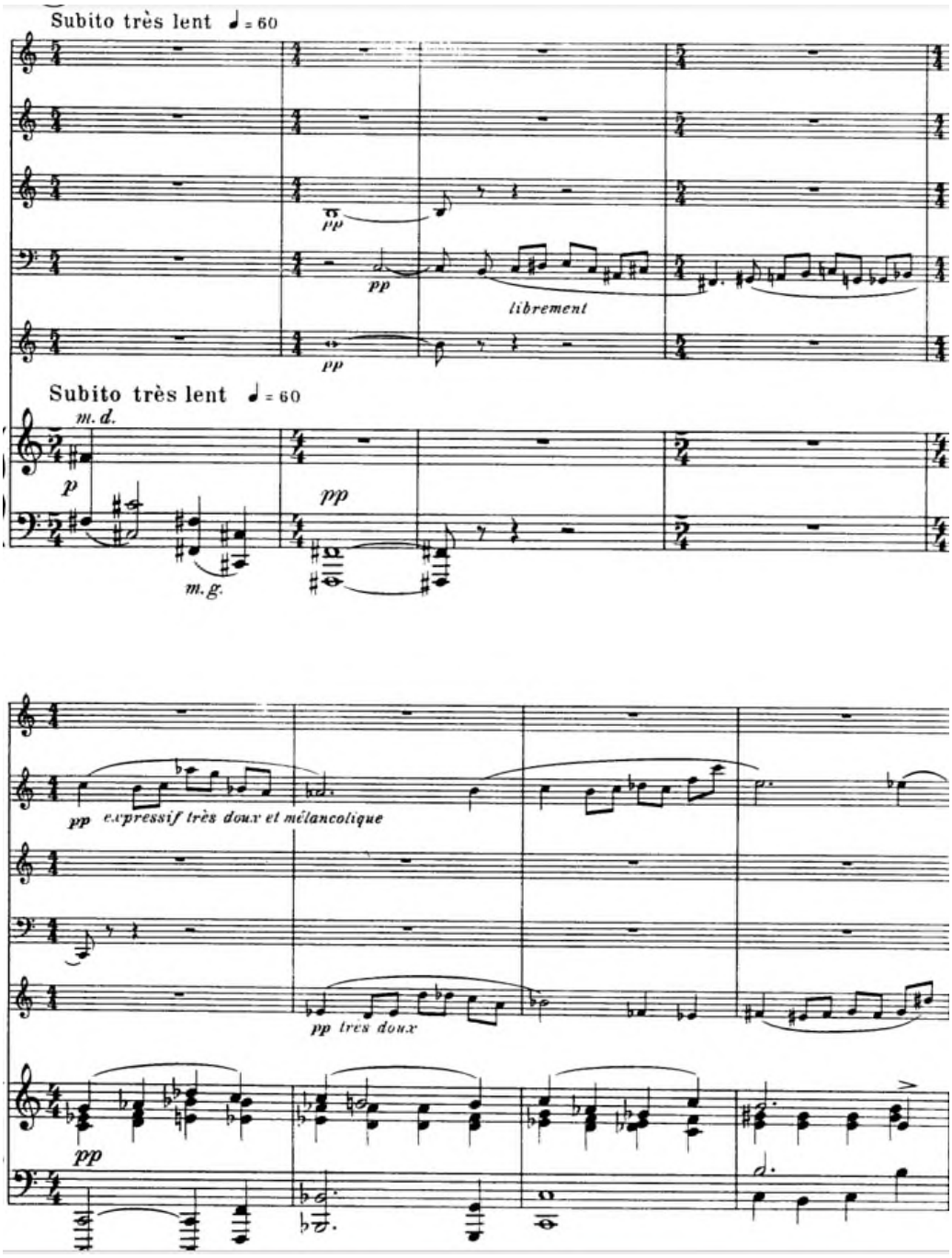
Geçiş ve Coda (Ölçü 168-226)

168-200. ölçüler arası, coda bölümüne hazırlık için bir geçiş kısmı olarak işlev görür. Melodik yapıda hafif varyasyonlar ve dinamik geçişlerle coda'nın gelişine işaret edilir.

Şekil 32'de 201. ölçüde, bölüm ani bir şekilde subito tres lent (çok yavaş) işaretiyle coda'ya girer. Bu yavaşlamayla birlikte eserin finaline doğru dramatik bir ağırlık eklenir. Do Majör tonunda gerçekleşen bu coda, yoğun bir ifade ile sakin ve etkileyici bir kapanış sağlar. Üflemeliler ve piyano, yavaş tempoda son ifadelerini sunarak eserin kapanışını 226. ölçüde zarif bir şekilde tamamlamaktadır.

Şekil 32

Francis Poulenc Sextet Coda Teması



Kaynak: Poulenc, F. (1932): IMSLP Petrucci Music Library

Finale bölümü Giriş, A, B, A, C, B, A ve Coda düzeniyle karmaşık ve enerjik bir yapı sunmaktadır. Poulenc, bu bölümde klasik formu modern armoniler ve tempolarla yeniden yorumlamıştır.

Francis Poulenc'in Sextet Eserini İcra Etmenin Zorlukları Ve Eserini Yorumlarken Müzisyenlerin Dikkat Etmesi Gereken Unsurlar

Francis Poulenc'in Sextet a, FP 100 adlı eserini icra etmenin temel zorluklarından biri, bestecinin kendine özgü tarzının getirdiği karmaşıklığın gerçek bir şekilde yansıtılabilmesinde yatar (Musselman, 2007,

s.8). Bu zorluk, özellikle Stravinsky'nin modernist etkisinin eserde yer almasıyla daha da belirginleşmektedir. Stravinsky'nin etkisi, eser boyunca netlik ve karmaşıklık arasındaki dengeyi koruyarak icra edilmesi gereken modern unsurları içerir (Westhuizen, 2007, s.8). Francis Poulenc'in piyano eserleri diğer eserlerinde görüldüğü gibi teknik zorluk açısından geniş bir yelpazeye sahiptir. Özellikle Sextet'in piyano partisyonları Presto gibi bölümlerde, son derece bağımsız ve hızlı parmaklar ile esnek bir bilek kullanımını gerektirir (Lim, 2020, s. 76).

Eseri icra etmek, eserin teknik ve müzikal derinliği nedeniyle birçok zorluğu beraberinde getirir. Bu zorluklardan biri, Poulenc'in kendine özgü armonik ve ritmik dokusunu doğru bir şekilde yansıtabilmektir. Eser, Stravinsky etkileri taşıyan modernist unsurlar barındırmakla birlikte, bu unsurların netlik ve karmaşıklık arasında dengeli bir şekilde icra edilmesi gerekliliğini ortaya koyar. Bu durum, müzisyenlerin eseri yorumlarken farklı pasajların temposuna ve dinamik değişimlerine özel bir dikkat göstermesini gerektirir (Musselman, 2007, s. 8). Stravinsky'nin modernizmi, eserin tonal yapıları ve ani ritmik geçişleri ile birleşerek, müzikal ifadeyi daha da zorlaştırmaktadır (Westhuizen, 2007, s. 8).

Eserin özellikle piyano partisyonları teknik açıdan oldukça karmaşıktır. Presto gibi bölümler, piyanistin son derece bağımsız bir el koordinasyonu ile hızlı parmak hareketleri ve esnek bilek kullanımını birleştirmesini gerektirir. Poulenc'in müzikal yaklaşımı, bu tekniklerin yalnızca mekanik olarak değil, aynı zamanda ifade açısından da üstün bir beceriyle icra edilmesini talep eder. Eserin yoğun pasajları sırasında piyanistin artikülasyon ve dokunuş netliği sağlaması büyük bir öneme sahiptir (Lim, 2020, s. 76). Bu, piyanistin güçlü bir teknik altyapıya sahip olmasının yanı sıra müzikal ifadeye odaklanmasını da gerektirir.

Üflemeli çalgılar açısından da eser önemli zorluklar sunar. Poulenc, farklı çalgıların karakteristik tonlarını ustalıkla kullanarak, eserde kontrast yaratmayı amaçlamıştır. Bu durum, icracıların sadece kendi partilerini değil, diğer enstrümanlarla olan ilişkilerini de göz önünde bulundurarak, bir bütünlük içinde yorumlama becerilerini geliştirmelerini zorunlu kılar. Özellikle hızlı tempolu ve polifonik pasajlarda, müzisyenlerin birbirlerini dinleme yetenekleri ve ensemble uyumu büyük önem taşır (Musselman, 2007, s. 9). Bu, müziğin dengesi ve akıcılığı açısından kritik bir rol oynar.

Müzikal yorumlama sırasında dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli unsur da eserin dinamik yapısıdır. Poulenc, Sextet eserinde farklı bölümler arasında keskin dinamik kontrastlar ve tonlamalar kullanmıştır. Bu durum, müzisyenlerin eserin dramatik yapısını vurgulamak için dinamik değişimleri hassas bir şekilde icra etmesini gerektirir. Her bir müzisyenin, eserin içindeki bu çeşitliliği ve geçişleri akıcı bir şekilde aktarabilmesi için hem bireysel hem de toplu müzikal anlayışını geliştirmesi gerekir (Westhuizen, 2007, s. 9). Bu unsurlar, eserin performansında hem teknik hem de sanatsal zorlukları artırmaktadır.

Sextet'i başarılı bir şekilde icra edebilmek için yalnızca teknik beceri yeterli değildir. Aynı zamanda Francis Poulenc'in stiline derinlemesine bir hâkimiyet ve eserin duygusal katmanlarına dikkatle yaklaşılması gerekmektedir. Performansçıların bu zorlukları aşarak eserin içsel anlamını ve stilistik karakterini yansıtabilmeleri, dinleyiciye etkileyici ve otantik bir deneyim sunmaları açısından büyük önem taşımaktadır.

Francis Poulenc'in Sextet eserini yorumlarken müzisyenlerin dikkate alması gereken başlıca unsurlar, bestecinin sanatsal vizyonunu şekillendiren çok yönlü etkiler etrafında şekillenir. Neoklasik unsurlar ile modernist eğilimlerin benzersiz bir birleşimini yansıtır. Müzisyenler, bu iki farklı müzikal akımı dengeleyerek, eserin hem ritmik canlılığını hem de dokusal karmaşıklığını korumaları gerektiğini düşünürler (Levy, 2021, s.4). Bu denge, özellikle Stravinsky'nin eser üzerindeki etkisi düşünüldüğünde önemlidir; çünkü Francis Poulenc, Stravinsky'nin ritmik ve yapısal yeniliklerinden ilham almıştır denilebilir (Westhuizen, 2007, s.8).

Francis Poulenc'in Ravel'e olan hayranlığı da göz ardı edilmemelidir. Müzisyenlerin eserdeki armonik geçişlerin ve orkestrasyonun nüanslarına dikkat etmesinin önemi büyüktür (Westhuizen, 2007, s.21-22). Eserin neşeli fakat sofistike karakterini yakalayabilmek, bu etkilerin doğru şekilde anlaşılmasıyla mümkün

olabilmektedir. Ayrıca, Sextet'in yapısı, piyanonun ve üflemeli çalgıların birbirleriyle olan etkileşimlerinin hassas bir denge içinde olmasını gerektiği açıkça ortadadır ve müzisyenler, bu enstrümantal diyalogları dikkatle takip ederek eserin bütünlüğünü korumaya önem vermelidirler.

Performans sırasında, teknik becerilerin yanı sıra, eserin duygusal derinliklerini anlamak ve doğru bir şekilde yansıtmak, müzisyenlerin başarılı bir yorum sunabilmesi için kritik önemdedir. Francis Poulenc'in stilistik eğilimlerini ve dönemin sosyo kültürel bağlamını anlamak, eserin müzikal zenginliğini daha derin bir şekilde kavrayarak izleyiciye güçlü bir deneyim sunmayı sağlamaktadır.

Sonuç

Francis Poulenc'in Sextet adlı eseri, 20. yüzyıl müziğinin hem neoklasik hem de modernist akımlarını bir araya getirerek müziğin ifade gücünü genişleten önemli bir yapıttır. Besteci, Stravinsky, Ravel ve Satie gibi çağdaşlarının etkilerini açıkça hissettirse de bu etkileşimleri kendi özgün tarzına dönüştürmeyi başarmıştır. Poulenc'in müziği, geleneksel Fransız melodilerini ve halk müziği ögelerini modern bir dilde birleştirirken, aynı zamanda dinleyiciye sürekli bir yenilik arayışını ve estetik dönüşümü sunar. Sextet eseri, Poulenc'in bu tür etkileşimleri birleştirme becerisini en iyi şekilde gösterdiği çalışmalardan biridir. Eserin ritmik dinamizmi ve armonik zenginliği, aynı zamanda enstrümanlar arasındaki etkileşimle derinleşen müzikal çeşitlilik, bestecinin sanatsal dehasını sergiler (Moschard, 2004, s. 42).

Eserin ritmik yapısı, melodik gelişimi ve armonik dokusu, 20. yüzyıl müziğinde önemli bir yere sahiptir. Sextet, Poulenc'in bir yandan geleneksel müzik formlarına sadık kalırken, diğer yandan modernist bir anlayışı benimsemesiyle dikkat çeker. Eserin bölümlerindeki zıtlıklar ve geçişler, bestecinin duygusal ifade biçimlerini genişletme amacını taşır. Bu eser hem teknik açıdan zengin hem de duygusal derinlik açısından güçlü bir örnek teşkil eder ve Poulenc'in müzikal kimliğini tam anlamıyla yansıtan bir başyapıt olarak kabul edilir (Ivry, 1996, s. 55). Poulenc, Sextet ile modern Fransız müziğinin önemli bir temsilcisi olarak, çağdaş besteciler üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır.

Francis Poulenc'in Sextet eseri, müzikal zenginliği ve dinamik çeşitliliği ile dikkat çekmektedir. Bu eseri yorumlayan müzisyenlerin en dikkat etmesi gereken unsurlardan biri, eserin çok yönlü yapısını anlamak ve performanslarına yansıtabilmektir. Teknik olarak zorlayıcı olan piyano ve üflemeli çalgılar arasındaki diyaloglar, müzikal dengeyi sağlamak açısından büyük bir hassasiyet gerektirir. Bu diyaloglar hem enstrümanların timbre farklarından yararlanmayı hem de eserin farklı duygusal tonlarını mükemmel bir şekilde iletme yeteneğini gerektirir. Özellikle ritmik çeşitliliğin ön planda olduğu bu eserde, her bir çalgıcı, eserin doğasındaki hızla değişen duygusal tonları etkili bir şekilde ifade edebilmelidir (Westhuizen, 2007, s. 10).

Poulenc'in Sextet eseri hem mizahi hem de ciddi unsurları barındıran bir yapıya sahiptir. Bu durum, yorumlayıcıların eserin eğlenceli ve enerjik yanını ortaya çıkarırken, aynı zamanda duygusal derinliği de yansıtma sorumluluğunu üstlenmelerini zorunlu kılar. Eserin yapısındaki eğlenceli pasajlar ve daha melankolik anlar, dinleyiciye birbiriyle zıt olan duyguları aynı anda sunar. Müzikal ifadenin bu çeşitliliği, her bir bölümün ruh halini doğru bir şekilde yansıtabilmek için dikkatli bir yorum ve uyumlu bir grup çalışması gerektirir (Aubin, 2008, s. 243). Müzikal ifadenin bu dengeyi yakalamak, eserin etkisini arttırarak hem müzikal anlamda hem de duygusal derinlik açısından dinleyiciye tam bir deneyim sunar.

Francis Poulenc'in Sextet adlı eseri, yalnızca bireysel performans becerisi bakımından değil, aynı zamanda topluluk içinde iş birliği ve uyum gerektiren bir çalışmadır. Bu eser, müzikal anlamda çalgıcılar arasında güçlü bir etkileşimi zorunlu kılar; çünkü her bir çalgıcının, eserin melodik ve armonik yapısına katkıda bulunarak, diğer enstrümanlarla uyum içinde çalışması gerekmektedir. Eserin yapısal karmaşıklığı, müzikal temaların farklı çalgılar arasında paylaşılmasıyla ortaya çıkar ve bu, her müzisyenin eserin anlatımına aktif olarak katılmasını sağlar. Ayrıca, eserin teknik zorlukları, müzikal geçişlerin doğru bir şekilde

yapılması ve çalgıcıların eserin duygusal ve dramatik yönlerini anlamaları açısından performansın kalitesini belirleyen kritik faktörlerdir (Moschard, 2004, s. 41).

Sextet aynı zamanda Francis Poulenc'in kendine özgü melodi ve armoni anlayışını vurgulayan bir başyapıttır. Besteci, melodik hatları ustaca işleyerek, bu hatları farklı enstrümanlarla karşılaştırıp harmanlar, bu sayede eserin melodik dokusu zenginleşir. Her bir performans, eserin stilistik detaylarını ve dönemin sosyo-kültürel etkilerini izleyiciye aktarabilecek bir derinliğe sahip olmalıdır. Bu bağlamda, eserin müzikal zenginliği hem bireysel teknik beceriyi hem de topluluk içinde ortak bir müzikal anlayışı gerektirir. Poulenc'in müziğindeki zarif dengeyi yansıtan bir performans, eserin hem komik hem de ciddi yönlerini etkili bir biçimde sergileyebilmelidir (Ivry, 1996, s. 55).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkısı: Çalışma Konsepti/Tasarım- K.C., A.Ö.A.; Veri Toplama- K.C., A.Ö.A.; Veri Analizi/Yorumlama- K.C., A.Ö.A.; Yazı Taslağı- K.C.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- K.C., A.Ö.A.; Son Onay ve Sorumluluk - K.C., A.Ö.A.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions: Conception/Design of Study- K.C., A.Ö.A.; Data Collection- K.C., A.Ö.A.; Data Analysis/Interpretation- K.C., A.Ö.A.; Drafting Manuscript- K.C.; Critical Revision of Manuscript- K.C., A.Ö.A.; Final Approval and Accountability- K.C., A.Ö.A.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Kaan Civelek
[1] Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Bölümü, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Eskişehir, Türkiye
0000-0002-3246-2555 kaanoboe1988@hotmail.com

Ayşe Özlem Akdeniz
[2] Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar, Eskişehir, Türkiye
0000-0003-2383-7121

Kaynakça | References

Akdeniz, A. Ö. (2018). Stravinsky: Rus Balelerinin Rus Halk Müziği ile İlişkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4(7), 21-31. https://doi.org/10.5578/Amrj.66478

Aubin, J. (2008). *Francis Poulenc and His Musical World*. University of California Press.

Clifton, K. M. (2002). *Poulenc's ambivalence: a study in tonality, musical style, and sexuality*. Austin: The University of Texas at Austin.

Hell, H. (1978). *Poulenc, Francis*. Fayard.

Ivry, B. (1996). *Francis Poulenc*. Phaidon Press.

Levy, J. E. (2021). *"I Shan't Ever Play Down These Influences": Poulenc's Neoclassicism as Musical Legacy* (Unpublished master's thesis). University of Denver.

Lim, J. W. (2020). *Simply Pleasing and Uniquely Original: Uncovering and Re-Evaluating the Value of Solo Piano Works by Francis Poulenc* (Unpublished doctoral dissertation). University of Maryland, College Park.

Minneman, G. (2019). Francis Poulenc and Surrealism.

Morgan, W. B. (2019). *Rhythmic, Phrasing, and Dramatic Concerns in Poulenc's Tel Jour, Telle Nuit* (Unpublished doctoral dissertation). Temple University.

Moschard, T. P. (2004). *The sacred choral music of Francis Poulenc: a contextual and analytical study* (Unpublished doctoral dissertation). Durham University.

Musselman, S. J. (2007). *Cohesion of composer and singer: The Singers of Poulenc* (Unpublished doctoral dissertation). The Ohio State University.

Romain, E. P. (1978). A Study of Francis Poulenc's Fifteen Improvisations for Piano Solo. (Unpublished doctoral dissertation). The University Of Southern Mississippi.

Schmidt, C. (2001). *Francis Poulenc: A Biography*. Cambridge University Press.

Smith, R. (1996). *Poulenc and French Chamber Music in the 20th Century.* Cambridge University Press.

St-Aubin, C. (2008). *Francis Poulenc, nostalgia and Parisian popular culture* (Unpublished doctoral dissertation). University of Toronto

Van Der Westhuizen, P. J. (2007). *Modeling as Compositional Tool in the Piano Works of Francis Poulenc* (Unpublished doctoral dissertation). University of Cincinnati.

Westhuizen, P. (2007). *The Music of Poulenc: A Performance Perspective*. Oxford University Press.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 207–220

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1640308

Başvuru | Submitted 15.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 22.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 12.05.2025
Kabul | Accepted 17.05.2025
Online Yayın | Published Online 11.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Piyano Yarışmalarının Kariyer Sürecine Etkileri

Effects of Piano Competitions on Career Process

Mustafa Emir Barutcu [1]

[1] Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye

Öz

Müzisyenler, yıllar içerisinde aldıkları eğitim, elde ettikleri bilgi ve birikimler neticesinde kariyerlerine belirledikleri hedefler doğrultusunda yön vererek mesleklerini icra etmeye çalışmaktadırlar. Kariyerlerine müziğin farklı alanları (oda müziği sanatçısı, solist, korrepetitör, orkestra sanatçısı ya da eğitmen) doğrultusunda yön veren müzisyenler, yöneldikleri alanlarla alakalı olarak mesleki gelişimlerine katkı sunacak çeşitli yollar izlemektedirler. Bu yollar arasında solistlik kariyerini seçen bir müzisyenin ulusal ve uluslararası yarışmalara katılması örnek olarak gösterilebilir. Yaşanılan sahne deneyimi, yarışma anına kadar olan hazırlık süreçleri, seçilen repertuarı en iyi şekilde yorumlama yolları ve en önemlisi bunların sonucunda elde edilen tecrübeler mesleki yeterlilikteki en önemli adım olarak görülmektedir. Yarışmaların performans olarak en üst seviyelere ulaşmayı teşvik etmesi iyi bir solist olmanın kapısını açabilmektedir. Bu da müzisyenin kariyerinde hedeflediği zirveye ulaşmasında önemli bir yoldur. Araştırmada kariyerleri boyunca birçok ulusal ve uluslararası piyano yarışmasına katılan 2 uzman piyanistin yaşadıkları deneyimler ve bu yarışmalar sonucunda elde ettikleri kazanımların kariyerlerine ne derecede etkili olduğunu öğrenmek için yüz yüze ve Zoom platformu üzerinden yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Araştırmanın, solistlik alanında ilerlemek isteyen piyanistlere örnek teşkil etmesi ve benzer konulara kaynak oluşturması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Abstract

Musicians try to practice their professions by directing their careers in line with the goals they have determined as a result of the education they have received, and the knowledge and experience they have gained over the years. Musicians who direct their careers in different areas of music (chamber musician, soloist, accompanist orchestra player or educator) follow various paths that will contribute to their professional development in relation to the fields they focus on. Among these paths, a musician who chose a soloist career participating in national and international competitions can be given as an example. Stage experience, preparation processes leading up to the competition, best ways interpretation the chosen repertoire at the highest level. Competitions encourage reaching the highest levels of performance, which can open the door to becoming a good soloist. This is an important way for a musician to reach the peak they are aiming for in their career. In this context, semi-structured interviews were conducted face-to-face and via the zoom platform to learn the experiences of expert pianists who participated in many national and international piano competitions throughout their careers and to what extent the gains they achieved as a result of the competitions were effective on their careers. It is thought that this research is important in terms of setting an example for pianists who want to advance in their solo career and creating a resource for similar subjects.

Anahtar Kelimeler Konservatuvar eğitimi · Piyano Eğitimi · Piyano Yarışmaları

Keywords Conservatory education · Piano Education · Piano Competitions

Atıf | Citation: Barutcu, M. E. (2025). Piyano yarışmalarının kariyer sürecine etkileri. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 207-220. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1640308

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Barutcu, M. E.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Mustafa Emir Barutcu e.barutcu@hotmail.com

Extended Summary

As a result of an artistic journey that usually starts at an early age, a musician can turn to certain areas of music with his and her own preferences or the influence of an expert. Each musician's talent, perception and ability to perform are different, which greatly affects his or her field preferences at later ages. For example, in order to become a piano virtuoso, that is, a soloist, the talent factor and playing skills must be quite high. Likewise, even if an instrument instructor does not play as much as a soloist, he should be proactive and be proactive according to the student's capacity. The behavior, attitude and expectation levels of both fields are different. In this regard, it is very difficult to be both a soloist and an instructor, and the number of musicians who can do this is very small. However, no matter which field is preferred, the key to this job is discipline, and certain steps should be taken tried to increase proficiency and competence in line with the chosen field. Piano competitions, especially for soloists, can be set as examples to these steps. Enriching the repertoire, increasing stage experience, and interacting with people from different cultures and levels contribute to the professional enrichment of a soloist. The work done while preparing for a competition and making an effort to interpret the repertoire in the best way are challenging and at the same time, a professional achievement for a soloist. Bye the way, the idea that only being a soloist is supported by competitions is also wrong. In some competitions, it is also possible to encounter musicians have never had the experience before, who are known only through concerts, and are known only through concerts, and who have reached the highest levels in instrument interpretation. Many musicians who have the chance to find a good teacher take their soloist careers to important levels with the guiding attitude of their teacher. In order to determine what competitions mean in terms of professional gain, semi-structured interviews were conducted with two important experts who entered many piano competitions throughout their careers.

Method: The research is descriptive research based on qualitative research method and phenomenology. The population of the research consists of piano competitions, and the sample consists of expert pianists who have participated in piano competitions many times.

Results: The findings section includes details of the interviews conducted with two different experts. To mention a few of the remarks that can be considered important; when asked what the most important step of their career journey was, expert I stated the 2012 Saygun competition, and expert II stated the competition in Poland. To another question regarding any gains from the competition you entered, both experts stated that their repertoire had become richer and the works they had studied had matured musically. Which expert? said that the people he met at the competitions he entered gave him new ideas in terms of playing. Only II. In the question directed to the expert, he stated that, regarding the effects of competitions on a pianist's career journey, he can have the opportunity to meet people who grew up in different cultures, and this is reflected in his music. In response to a question about the difficulties encountered while preparing for the competitions, Expert I said that the process was already stressful and that it was difficult for him to find the time, instrument and working environment while preparing. Expert II stated that he had difficulties in determining the repertoire and had difficulties in time management, especially when learning new pieces. Another question that may be important in the interviews is whether there has been any change in their lives after the competition. Expert I stated that the awards he won from the competitions provided him with a label and increased his ability to give concerts in many places. Expert II said that practicing hours and self-confidence increased. As a result of the data obtained from the questions included in the findings, the following results emerged.

Conclusion: It has been revealed that competitions have an important place in career building, in which professional gains are achieved, repertoires are enriched during the preparation processes, and even the current pieces musicians work on mature as they play. It has also been revealed that participating in many competitions throughout their careers has also provided musicians with academic gains. In light of the information obtained, the gains made during the preparation process for the competition become more important than the number of competitions entered. Finally, the most basic conclusion learned from experts and research is that just entering a competition is not enough to achieve what?

Piyano Yarışmalarının Kariyer Sürecine Etkileri

Konservatuvarlarda eğitim gören müzisyenlerin çoğu, aldıkları eğitim sonucunda belirli seviyelere ulaşarak kariyerlerine yön vermektedir. Eğitimleri boyunca varmak istedikleri hedefler doğrultusunda alanlarında yetkinlik kazanmaya gayret göstererek belirledikleri yolda ilerlemeye çalışmaktadırlar. Bu müzisyenlerin birçoğu hedefine ulaşsa da bir diğer kısmı çeşitli sebeplerden ötürü mesleklerini bırakmakta ya da farklı alanlara yönelmektedir. Kimi zaman kişinin yeteneği, ilgi alanları ve karakteri bu gibi konularda oldukça etkilidir. Örneğin, konser piyanistliği yapmak için yetenek faktörü çok önemlidir ve çalım becerisinin bir hayli yüksek olması beklenmektedir. Bu tür yetkinliğe sahip olmayanlar solistlik kariyerini tercih etmek yerine müziğin farklı dallarına (eğitimci, korrepetitör, oda müziği sanatçısı gibi) yönelebilmektedir. Ya da bu alan için yeterli olsalar dahi konser piyanistliğini seçmeyebilmektedir. Fakat hangi alan seçilirse seçilsin kişi kariyerinde ilerlemek istiyorsa kendini geliştirmeli ve yenilemelidir. Bu duruma örnek teşkil etmesi bakımından Mithat Fenmen'den bahsetmek mümkündür. Konser piyanistliği konusunda istekli olduğu bilinen Fenmen'in kendini geliştirmek adına liseyi bitirdikten sonra Paris'e giderek Alfred Cortot ve Robert Casadesus gibi önemli piyanistlerle çalışma fırsatı bularak solistlik kariyerinde önemli adımlar attığı bilinmektedir (Otten, 2010, s. 30). Kariyer, kişinin çalışma hayatında yer aldığı süre boyunca kendisini sürekli geliştirmesi, yeni vasıf ve becerileri elde etme süreci olarak tanımlanmaktadır. Kariyer seçimi, psikolojik, sosyolojik ve çevresel faktörlerden etkilenebilmektedir. Kişinin yeteneği, ilgileri, kişisel özellikleri, değerleri, sosyo-ekonomik yapısı ve cinsiyet gibi durumları kariyer planlamasında önemli bir rol üstlenmektedir (Gümüş, 2021, s. 5).

Kariyer planlaması açısından solistlik alanında ilerlemek isteyen müzisyenlerin, mesleki olarak yetkin olmaları için her olasılığı değerlendirmeleri ve doğru planlama yapmaları önemlidir. Bu planlar arasında önemli virtüöz müzisyenlerin yürüttükleri ustalık sınıfı çalışmalarını, ulusal veya uluslararası olarak gerçekleştirilen yarışmaları ve sahne performanslarını (bireysel konser) saymak mümkündür. Bu gibi etkinlikler, müzisyenin kendini geliştirmesi ve tanınırlık kazanmasında önemli rol oynayabilir. Bahsedilen duruma ilişkin olarak ülkemizin en önemli sanatçılarından biri olan Fazıl Say'ı örnek göstermek mümkündür. Profesyonel müzik yaşantısında dünyanın farklı yerlerinde sayısız konserler vermesi dışında, katıldığı yarışmalarda aldığı ödüllerle adından söz ettirmesi onun dünyanın en önemli klasik müzik sanatçıları arasında yerini almasını sağlamıştır. Özellikle yarışma organizasyonları müzisyenlere birçok fırsatlar sunmaktadır. Bu fırsatlar arasında, önemli menajerler ile tanışmak sayılabilir. Fazıl Say kendi anılarını yazdığı "Uçak Notları" kitabında, Avrupa Birliği'nin 1991 yılında düzenlendiği yarışmada jüri özel ödülü alması ve 1992'de Köln'de düzenlenen "Tomasini" yarışmasında ilk elemede elenmesi sebebi ile piyano yarışmalarına karşı pek bir inancının kalmadığını ve jüri üyelerinin sağlıklı değerlendirmeler yapmadığını düşündüğünden dolayı yarışmalara bir daha katılmama kararı aldığını belirtmiştir. Ancak Berlin Müzik Akademisi Müdürü (merhume) Annerose Schmidt'in ısrarı ile Avrupa'da ilk kez düzenlenen ve Leipzig'de Avrupa elemelerinin yapıldığı "Young Concert Artists" yarışmasına katılmasını Avrupa birincilik ödülünü alması ve büyük finalin gerçekleştiği New York'ta gerçekleşen büyük finalde tüm adayları geride bırakarak büyük ödülün sahibi olmasını kariyerindeki en önemli olay olarak görmektedir (Say, 1999, ss. 11-12). Fazıl Say dışında başka bir örnek olarak adını sıklıkla duyduğumuz genç piyanistimiz Can Çakmur'dan da bahsetmek mümkündür. Çakmur, katıldığı 2012 XXII. Uluslararası Roma Piyano yarışması, 2017 İskoçya Uluslararası Piyano yarışması ve 2018 10. Hamamatsu Uluslararası piyano yarışmasından elde ettiği birinciliklerle dünya sahnesinde yerini alarak ülkemizi temsil etmektedir (İksv Can Çakmur, erişim: 06.04.2025). Saydığımız bu iki önemli piyanistin kariyerlerindeki en önemli sıçramanın yarışmalar aracılığı ile olması bu tür organizasyonların ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Dünyanın hemen hemen her yerinde bu organizasyonların kendine özgü belirli seviyelerde

düzenlendiğini söylemek mümkündür. Örneğin, dünyanın en büyük yarışmaları olarak kabul edilen Chopin, Çaykovski veya Arthur Rubinstein gibi Uluslararası Piyano Yarışmaları piyanistlerin önünü açtığı kadar tanınmalarında da önemli rol oynamaktadır. Ancak genellikle ismi duyulmamış küçük ölçekli yarışmalarda böyle bir durum söz konusu olmayabilmektedir. Bu tip yarışmaların getirisi sadece sahne deneyimidir ve ismi geçen büyük yarışmalara hazırlayıcı nitelik taşımasıdır. Dolayısıyla, daha önce yarışma deneyimi yaşamamış bir müzisyenin başlangıç olarak bu tarz küçük yarışmalara katılması akıllıca bir yaklaşım olabilir. En başta, bir yarışmada istenilen sonuç elde edilmediğinde kişinin hüsrana uğraması psikolojik olarak olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Aslında yarışmaların bir müzisyenin kariyerinde önemli bir noktada dursa da sanatsal açıdan ne gibi kazanımlar sağladığı düşündürücüdür. Uzman I'in de dediği gibi "Yarışmalar aslında sanatsal değer açısından çok tartışılan bir şey" söylemidir. Sonuçta yarışmalarda en mükemmel yorumcu aranmakta ve jürilerin tercihi ön planda tutulmaktadır. Ayrıca yarışma için seçilen program da jüriyi etkilemede önemli bir etkendir. Bu durumla alakalı olarak Lisa Mccormick, "Performing Civility: International Competitions in Classical Music" isimli makalesinde, yarışmalara katılan müzisyenlerle yapmış olduğu görüşme çerçevesinde bir yarışmacının birçok piyanistin eleme aşamasında piyano repertuarının yazılmış en zor eseri olarak görülen Balakirev'in "Islamey" isimli eserinin çok çalındığını ve bu eserle piyanistlerin kendilerini fazlasıyla gösterme çabası içine girdiklerini dile getirmiştir (2015, s. 24). Bu düşünce neticesinde şu ifade edilebilir ki, yarışma programı içerisine dahil edilen gösterişli eserler aslında kendine güvenen ve teknik yeterliliği yüksek olan piyanistler için bir gösteri aracıdır.

Solistlik kariyeri açısından yarışmaların bir hayli önemli olduğu açıktır. Ancak dünyada yarışmalara katılmadan sadece konserler aracılığıyla tanınmış müzisyenler de vardır. Rus asıllı piyanist Evgeny Kissin bu müzisyenlere örnek teşkil etmektedir. Çok küçük yaşta başladığı piyanistlik yaşamında ilk konserini 10 yaşında W. A. Mozart'ın K. 466 re minör piyano konçertosu ile vermiş, henüz on iki yaşındayken Moskova Devlet Filarmoni Orkestrası ile F. Chopin'in 1. ve 2. piyano konçertosunu seslendirerek büyük ilgi çekmiştir. Hatta bu konserin kayda alınarak bir yıl sonra albüm olarak yayınlandığı da bilinmektedir. Birbirini takip eden yıllarda başarısını daha da pekiştiren Kissin, tüm dünyada tanınmaya başlamış ve verdiği sayısız konserlerden ödüller almıştır (Kissen Biyografi, erişim: 01.04.2023). Günümüzde hala büyük bir ilgi ile dinlenen bu dâhi yorumcunun kariyeri birçok müzisyenin arzuladığı bir noktaya erişmiştir ve kendisi bunu sadece verdiği konserlerle başarabilmiştir. Kissin'in durumunda yetenek elbette çok önemli bir faktördür ama alanında tecrübeli, zorlukları aşmada yol gösterici tutum sergileyen bir eğitmen ile çalışmak ve kaliteli bir okulda okumak da kişiye sağlam temel kazandırmaktadır. Dünyada çok önemli müzik okulları ve konservatuvarların varlığı bilinse de Türkiye'de de çok önemli müzisyenler yetiştirmiş çok iyi okullardan bahsetmek mümkündür. Özellikle Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı gibi köklü kurumların yanı sıra günümüzde onların geleneklerini devam ettiren belli başlı kurumların varlığından da söz edilebilir. Bu gibi kurumlarda yetişmiş ve dünya sahnesinde kendine yer edinmiş Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz, Özgür Aydın, Emre Elivar, Emre Şen, Gökhan Aybulus, Cem Esen, Can Çakmur, Can Saraç ve daha niceleri gibi müzisyenlerimiz sayesinde ülkemiz yurt dışında da temsil edilmektedir.

Konservatuvar Eğitimi

Konservatuvarlar, sanat eğitim kurumları arasında önemli bir yere sahiptir. Müzik, tiyatro, bale ve sahne sanatları gibi sanatın belirli alanlarını kapsayan eğitim yapısı ile geleceğin sanatçı adaylarını yetiştirmektedir. Genel tanımı içerisinde konservatuvarların sanatçı yetiştiren bir kurum olduğu belirtilse de bu kurumdan mezun olan birçok kişinin eğitimci olarak yollarına devam ettiği ve alanları doğrultusunda akademik anlamda yetkinlik kazanmaya çalıştıkları da görülmektedir. Bu kişilerin yanı sıra, belirli bir müzik

kurumuna bağlı olmadan mesleklerini icra eden insanların sayısı da azımsanmayacak kadar fazladır. Ancak hangi kulvarda ilerlenirse ilerlensin mesleki anlamda icracılığın ve eğitmenliğin vermiş olduğu sorumluluk büyüktür. Bu sorumluluk içerisinde mesleki gelişimlerine katkı sunmak adına kariyer planlaması yapan müzisyenler seçtikleri alanlardaki gelişimlerini sürdürmek için önemli adımlar atmalıdır.

Ülkemizdeki konservatuvarların sayısı 48'i aktif, 5'i pasif olmak üzere toplamda 53 tanedir (Yıldız, 2022, s. 7). Günümüzde birçok farklı isim ve yapılanmayla oluşan bu eğitim kurumlarının bazıları ilkokul sonrası öğrenci kabul etmekte, bir kısmı da lise sonrası lisans programı uygulamaktadır. İlkokul sonrası eğitim veren konservatuvarlarda 4 yıl ortaokul, 4 yıl lise ve sonrasında 4 yıl lisans olmak üzere toplamda 12 yıllık bir zorunlu eğitim sistemi yer almaktadır (Taş ve Görsev, 2018, s. 239). Konservatuvarların, eğitim, icra, besteleme ve araştırma boyutunda müziği meslek olarak seçen bireylere istihdam olanağı vermesi dışında, sosyal, kültürel, ekonomik ve toplumsal alanda birçok işlevi mevcuttur ve toplumun kültürel değişim ve gelişimine katkılar sunmaktadır (Yürük, 2018, s. 91). Bir şehirde bir konservatuvarın varlığı o şehir toplumunun farklı müzik ve sanat kültürünün gelişmesine vesile olduğu kadar senfoni orkestralarının, opera ve balelerin ve tiyatro topluluklarının kurulmasına da ön ayak olmaktadır. Örneğin, Eskişehir'de her yıl düzenlenen Opera-Bale günleri gibi sanatsal etkinlikler şehrin sanat kültürünün gelişmesine yardımcı olduğu kadar, şehrin tanınmasına, adından söz edilmesine ve ekonomisine katkılar sağlamaktadır. Türkiye'deki Devlet Üniversitelerinin ve Vakıf Üniversitelerin bünyesinde birçok konservatuvar bulunmaktadır ve içerisinde Batı Müziği ve Türk Müziği olarak iki farklı alanda eğitim öğretim verilmektedir.

Piyano Eğitimi

Çok sesli müziğin en gelişmiş temel çalgısı kabul edilen piyano, ciddi ve sistemli ön hazırlık çalışmaları gerektiren bir çalgıdır. Piyano çalmak, bedenen ve zihnen yapılan bir harekettir ve belirli refleksler ve el becerileri gerektirir. Bu bağlamda, çalınması zor bir çalgıdır. Konservatuvar eğitimi içinde yerini alan piyano eğitimi içerisinde öğretmenin öğrencisine bu çalgı için sabır, disiplin ve beceri kazandırması çok önemlidir. Şayet bu kazandırılmazsa ilerleyen süreçlerde öğrencide fiziksel ve ruhsal sorunlarla karşılaşılması olasıdır (Gedikli-Yılmazçetin, 2017, s. 50). Piyano eğitiminde çalmayı öğrenme durumu dışında, yorumlama, yaratıcılık ve müzikal kişiliğinin oturtulması gibi ilkeler de mevcuttur (Ercan, 2008, s. 8). Bahsedilen tüm bu temel ilke ve amaçlarla birlikte öğretmen, öğrencisine piyano sanatını öğretirken onun karakterini ve psikolojisini de göz önünde bulundurmalıdır. Öğrencinin yaşına göre gelişiminin nasıl olduğu, hangi hızda ilerlediği, vücut yapısı ve müzikalitesi bakımından yaşından ileri olup olmadığı önemli faktörlerdir. Bu faktörler hakkında bilgi sahibi olunmaması, kimi durumlarda öğrenciden haddinden fazla beklentiye girilmesine ya da öğrencinin ilerlemesinin engellenerek onun müzik sevgisinin, ilgisinin ve gelişiminin sekteye uğramasına sebep verebilir. Şayet bu bilinmezse, öğrenciden haddinden fazla şeyler beklenebilir ya da ilerlemesi engellenerek müzik sevgisi, ilgisi ve gelişimi sekteye uğrayabilir (Pamir, 1983, s. 50). Bu bakımdan eğitim boyunca öğretmenin rolü çok önemlidir fakat öğrencinin de piyano eğitimi boyunca mesleki olarak varmak istediği noktalara erişmesi için çok çalışması ve disiplininden taviz vermemesi gerekir. Bu davranış onun ileride hangi hedeflere (solist, öğretmen, korrepetitör) varabileceği konusunda önemli bir anahtar olacaktır.

Piyano Yarışmaları

Her yıl dünyanın çeşitli yerlerinde piyano yarışmaları düzenlenmektedir. Bunların arasında çok köklü ve büyük organizasyonlar tarafından düzenlenen önemli yarışmalar belirli zaman aralıklarıyla gerçekleşmektedir. Örnek vermek gerekirse dünyanın en büyük yarışmaları arasında gösterilen "Chopin Yarışması" 5 yılda bir, "Çaykovski Yarışması" ise 4 yılda bir düzenlenmektedir. Günümüzde isim olarak hala varlığını sürdüren, dünyanın çok önemli salonlarında konserler veren, hatta yaptıkları albümler ile klasik müzik yorumcuları tarafından örnek alınan piyanistler, bu gibi önemli yarışmalar sayesinde isimlerini duyur-

muşlardır. Bu sanatçılar arasında "Maurizio Pollini" (1960 Chopin yarışması birincisi), "Martha Argerich" (1965 Chopin yarışması birincisi), "Krystian Zimerman" (1975 Chopin yarışması birincisi) "Aleksiej Sultanow" (1995 Chopin yarışması ikincisi) (Chopin Competiton, erişim: 10.11.2023), Van Cliburn (1958 Çaykovski yarışması birincisi), Vladimir Ashkenazy (1962 Çaykovski yarışması birincisi), Eliso Virsaladze (1962 Çaykovski yarışması üçüncüsü), Grigory Sokolov (1966 Çaykovski yarışması birincisi), Mikhail Pletnev (1978 Çaykovski yarışması birincisi), Boris Berezovsky (1990 Çaykovski yarışması birincisi), Denis Matsuev (1998 Çaykovski yarışması birincisi) ve Daniil Trifonov'u (2011 Çaykovski yarışması birincisi) saymak mümkündür (Tchaikovsky Competition, erişim: 10.11.2023). Bu piyanistlerin kariyerleri, katıldıkları yarışmalar sayesinde önemli ilerlemeler kaydetmiş ve böylelikle kendileri dünyanın önemli konser salonlarında sıklıkla konser verebilmiştir. Van Cliburn, Aleksiej Sultanow ve Maurizio Pollini vefat etmesi, Vladimir Ashkenazy'in aktif çalıcılığı bırakarak sadece orkestra şefliği yapması ya da ve Eliso Virsaladze'nin yaşı gereği artık konser vermemesi dolayısıyla bu isimleri günümüzde fazla duymamaktayız. Ama yine de zamanının en büyük piyanistleri arasında yer alan bu yorumcuların audio ve video kayıtlarına ulaşabilmekteyiz. Ayrıca, dünyanın birçok yerinde yapılan yarışmaları takip etmek ve bu alanda ilerlemek isteyen müzisyenler için "www.wfimc.org" adlı internet sitesi önerilebilir. Bu site üzerinden piyano ile birlikte farklı enstrüman yarışmaları, çeşitli oda müziği ve şan yarışmaları da takip edilebilmektedir.

Türkiye'de de piyano alanında birçok yarışma düzenlenmektedir. Uluslararası Gümüşlük Müzik Festivali" adı altında 2012 yılından beri her iki yılda bir düzenlenen Ahmed Adnan Saygun piyano yarışması bu yarışmalara bir örnek olarak gösterilebilir (Gümüşlük Festivali, erişim: 13.11.2023).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, solist piyanist olmak için izlenen yollardan biri olarak karşımıza çıkan piyano yarışmalarını incelemek ve bu yarışmaların piyanistlerin kariyerine ne derece etki ettiğini öğrenmek amacı ile yazılmıştır.

Araştırmanın konu açısından özgün olduğu, alana katkı sağlayacağı ve solistlik kariyeri yolunda ilerleyen müzisyenlere bir fikir vermesi adına önemli olduğu düşünülmektedir.

Yöntem

Bu araştırma; nitel araştırma yönteminin ve olgu biliminin temel alındığı betimsel bir çalışmadır.

"Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konması olarak tanımlanmaktadır" (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 41). "Olgubilim (Fenomenoloji), insanların yaşanan olgu ile ilgili deneyimlerini tanımlamak için kullandıkları bir araştırma yöntemidir. Olgubilim araştırmaları, 10 kişilik ve daha az örneklem grupları ile çalışmaktadır. Derinlemesine görüşme yapma, insanın belli bir durumu veya olayı nasıl yaşadığını anlamayı çalışma gibi özelliklere sahiptir" (Tekindal, 2023, ss. 34-35). Araştırmaya konu olan piyano yarışmalarının bir piyanistin kariyerine ne gibi katkılar sunduğunu ve yarışmaya hazırlık sürecinde yaşanılan deneyimlerin neler olduğunu öğrenmek adına yarışma deneyimini fazlasıyla yaşamış olan uzman piyanistler ile nitel araştırma türlerinden biri olan görüşme tekniği ve nitel araştırma yönteminin deseni olan olgu bilim yöntemi ile görüşme gerçekleştirilmiştir.

"Betimleme yöntemi, olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemi olarak tanımlanmaktadır" (Cebeci, 2010, s. 7). Araştırmada piyano yarışmalarının solistlik kariyerine ne derece etki ettiğini ortaya koymak adına görüşme yapılan piyanistler aracılığıyla betimlenmeye çalışılmıştır.

Evren ve Örneklem

"Bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına araştırma evreni, belli bir evrende, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği kabul edilen küçük kümeye de araştırmanın örneklemi denilmektedir" (Karasar, 2009, s. 110). Yapılan bu tanıma göre araştırmanın evreni olarak piyano yarışmalarını, örneklem açısından ise, piyano yarışmalarına defalarca katılmış olan uzman piyanistler oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırmada veri toplama yöntemi olarak, piyano yarışmaları sayesinde kariyerinde önemli bir noktalara ulaşmış bazı uzman piyanistlerin yaşadıkları deneyimleri ve yarışmaya hazırlanma sürecinde elde edindikleri tecrübeleri öğrenmek adına kendileri ile yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Görüşmelere başlamadan önce Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulunun 20.12.2023-23478 sayılı kararı ile "Etik Kurul Raporu" alınmıştır.

"Yarı yapılandırılmış görüşme hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirmektedir. Bu nedenle bu tür görüşme diğer iki yöntemin avantajlarını ve dezavantajlarını içermektedir. Analizlerin kolaylığı, görüşülene kendini ifade etme imkânı, gerektiğinde derinlemesine bilgi sağlama gibi avantajları bulunurken, kontrolün kaybedilmesi, önemsiz konularda fazla zaman harcanması, görüşme yapılanlara belli standartlarda yaklaşılmaması gibi durumlar yüzünden güvenirliğin azalması dezavantajını içermektedir" (Büyüköztürk vd., 2016, s. 154).

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde görüşme yapılmış olan uzman piyanistlere yönelik yöneltilen sorulara ve cevaplara yer verilmiştir.

Kariyer yolculuğunuzdaki en önemli adımı bize anlatabilir misiniz?

Uzman I: 2012 senesinde katıldığım Saygun piyano yarışması kariyerim açısından bir dönüm noktası niteliği taşıyor. Tam hocamın vefat ettiği yıla denk geliyor. Solistlik anlamda kariyerimde ilerleme kararını bu yarışmada vermiştim.

Uzman II: Dönüm noktası olarak Polonya'ya gittiğim yarışmayı söyleyebilirim. Müzik açısından oradaki insanların eğitim seviyelerini görme fırsatım olmuştu ve oranın havasını solumak bile benim için farklı bir deneyimdi. Yarışmanın en küçüğü bendim ve benden büyük olanlar inanılmaz profesyonellerdi. Dünyada neler oluyor onun farkına vardım.

Girdiğiniz yarışmaların sayısını hatırlıyor musunuz?

Uzman I: Saymadım ama çok diyebilirim. Neredeyse 2009'dan beri aktif olarak yılda iki tane yarışmaya katılıyorum. İtalya, Malta, Fransa, İsviçre, Azerbaycan, Polonya (3 Kez), Amerika (3 Kez). Sürekli yarışmalarla alakalı olarak gezdim. Birçok insanla tanıştım. Birçok fırsat yakaladım.

Uzman II: Uluslararası bir tane yarışmaya katıldım. Genellikle Türkiye'deki yarışmalara katılmıştım Ankara, Eskişehir, Edirne ve İstanbul'u sayabilirim.

Girmiş olduğunuz yarışmaların kazancı size neler oldu?

Uzman I: Yarışmalar aslında sanatsal değer açısından çok tartışılan bir şey. Herkes bundan pozitif bir sonuç çıkaramayabilir. Ya da anlamını sorgulayabilir. Yani biz sanatla uğraşıyoruz ve sahne performansı işi yapıyoruz. Öğrenciyken sınavlarda değerlendiriliyorsunuz fakat yarışmalarda daha çok yargılanıyorsunuz ister istemez. Başka insanlarla karşılaştırılıyor hangisi daha iyi çaldı neyi daha iyi yaptı gibi durumlar ortaya çıkıyor. Açıkçası işin boyutu değişiyor. Kişisel olarak söylemek gerekirse yarışmaya hazırlanırken yaşadığım

sürecin bana katkısı çok büyük. Daha tecrübeli oluyorsunuz, sürekli üstüne bir şeyler katıyorsunuz ve eserlerin olgunluk düzeyi daha da artıyor. Bir de bazı yarışmalarda belirli program isteniyor her zaman serbest program olmuyor. Bu bakımdan farklı eserler öğreniyorsunuz ve repertuarınız genişliyor. Hatta yeni öğrendiğiniz eserleri başka bir yarışmada bir daha çalıyorsunuz ya da konser ve resital gibi bir etkinlikte tekrar çalabilme imkânı bulabiliyorsunuz. Hatta bu süreçlerden sonra repertuarımı yeterince pişirdiğimi düşünerek kayda aldırmıştım ve albüm çalışması yapmıştım. Hazırlık süreçlerinde öğrendiğim şeylerin keşfettiğim şeylerin sadece sahnede çalmaktan öte, sahnede olabilecek şeyleri de tecrübe ediyorsun. Mesela teknik bir problem varsa ya da müzikal bir fikir varsa onu uygulamak için sürekli çalışıyorsun. Bunun öğrenciye de faydası oluyor. Çünkü öğrendiğiniz şeyin somut halini tecrübe ediyorsun. Olabilecek kazaları veya olumlu olan şeyleri tecrübe edip bunu gelecek nesillere aktaracak bir fırsatı da ele geçirmiş oluyorsunuz. Bunun da yarışma süreçlerinin bana faydasını bu konuda da hissediyorum. Aynı zaman da ders de veriyorum konservatuvarda öğrencilerime de anlatıyorum. Falanca eseri şu şekilde çalışırsan bu tip sorunlarla karşılaşmazsın gibi somut ve gerçekçi yaklaşımlarla öğrenciye aktarabiliyorum. Benim için yarışmaların artı olarak bu kısmı da var.

Uzman II: uluslararası bir yarışmaya girdiğiniz zaman her ülkeden birilerini görüyorsunuz. Özellikle uzak doğu ülkelerinden gelenleri görünce insan kendisini sorguluyor. Çok iyiler ve makine gibi çalıyorlar. Kültür farklılıklarının çalışa yansımasını görüyorsun. Asya'dan gelenler müziği geri plana alıyor tamamen teknik çalmaya yönelikler. Akdeniz insanların daha müzikaliteye önem verdiğini. Avrupalıların çok soğuk çaldığını görüyorsun. Tabi bu insanlarla iletişim halinde oluyorsun, sahne arkasında konuşuyorsun ve bu senin bakış açını değiştiriyor.

Yarışmaların bir piyanistin kariyerine olan etkisi nelerdir?

Uzman II: Uluslararası yarışmalarda dünyada neler oluyor en azından onları görüyorsun. Az önce belirttiğim gibi kültür farklılıkları müzik açısından sana çok şey katıyor hatta Türkiye'deki yarışmalarda bile farklı konservatuvarlardan gelen her piyanist geldiği okulun kolünü yansıtıyor. Öğrenme şekilleri ve seviye farklılıklarını görüyorsun. Bu senin hangi seviyede olduğunu da anlamanı sağlıyor. Bu durumlar hep ufkumuzu genişletiyor. Hem kişisel olarak hem de çalma olarak.

Yarışmalara hazırlanırken karşılaştığınız zorluklar nelerdi?

Uzman I: Sürecin kendisinden oluşan bir zorluk var neticesinde. Sonuçta stresli bir şey. Normal bir resitale ya da bir etkinliğe benzemiyor. Bir de bunu destekleyici bazı pozitif şeyler gerekiyor. Mesela hazırlanırken zamana, çalıştığınız enstrümana, konsantrasyonunuzu sağlamak adına ortama ihtiyacınız var. Öbür türlü bu bahsettiğim durumlarla mücadele ederek hali hazırda stresli olan bir şeye hazırlanmak çok yıpratıcı. Örnek vermek gerekirse evimde dijital piyano var apartmanda oturuyorum bu bir engel benim için. Farklı ülkelerden katılan insanların imkânları belki de daha fazla. Ya da okulda çalışsam kaliteli bir enstrüman bulmak zor. Bu konuda zorlandığımı hatırlıyorum. 2013 yılında Polonya'ya hazırlanırken elimin altında düzgün bir piyano yoktu olan piyano toplu kullanım için var ve her zaman kendinizi deneyemiyorsunuz. Şu çok önemli bir şey mesela kafanızda bir müzik varsa bunu enstrümanda bulmanız gerekiyor. Onu bir şekilde kendinize tecrübe edinirseniz sahne icrasına çok büyük bir etkisi oluyor. Bunu bulamadığınız zaman bu sefer kendinizden emin olamıyorsunuz. O zaman oraya giderek stres üstüne biraz daha stres katlanıyor. Birincisi hazırlandığınız enstrüman çok önemli. Bakımlı ve iyi durumda olması gerekiyor. Bunun haricinde huzurlu olmanız gerekiyor. Tamam diğer etkinliklerde de bu olması gerekiyor ama yarışmada kendini daha fazla gösterme çabası içine girdiğin için daha önemli oluyor. Ben mesela şunu yapmıştım. Bir dönem sadece yazın olan yarışmaları kendime hedef olarak belirlemiştim. Çünkü dönem içerisinde hali hazırda akademik görevimiz oluyor. İşlerimiz yoğun oluyor bir de yarışma eklenince büyük bir sorumluluk getiriyor. Birçok sorunlarla uğraşıyorsunuz o zaman da yarışmaya hazırlanamıyorsunuz. Bu durum bir süre etkili olmuştu

ama sürekli bu şekilde düzenlenen yarışma bulmak zor oluyordu. Aslında bir yerde de her koşula da uyum sağlamak da gerekiyor. Elimizdeki olanaklar da belli, sınırlı. Bir kemancının ya da viyolonselcinin enstrümanı kendisine ait istedikleri gibi çalışabiliyorlar. Fakat bize piyano gerekiyor. Ancak yarışmaya hazırlanmak sağlam bir psikoloji istiyor.

Uzman II: Repertuar belirleme.... Çünkü her yarışmanın repertuarı farklılık gösteriyor. Örneğin zorunlu eser belirlerler ve onu çalmanı beklerler. Genellikle elindeki repertuarı yarışmaya uydurmaya çalışıyorsun. Mesela Chopin etütlerden belirli olanları istiyorlar. O istenen etütler repertuarında yoksa onu çıkarmakla uğraşıyorsun. Yarışmalardaki zorlayıcı durum olarak bunu söyleyebilirim. Genellik yarışmaların okul dönem sonlarında olması sebebi ile hazırlanmak daha kolaydır fakat dönem içerisinde yarışma olduğu zaman eserleri yetiştirmek bir hayli zordur.

Piyano haricinde, akademik çalışmalarının bu yarışmalara hazırlanma sürecinde etkisi oldu mu?

Uzman I: Pozitif olarak olmadı. Her ikisi de farklı bir konu. Yalnız zorluk bakımından iki tarafa da bölünmeniz gerekiyor. Mesela 2015'te Malta'ya yarışma için gidecektim fakat tam da final sınavlarının arifesindeydi. Eşliklerim var, öğrencilerim var beni çok zorlamıştı. Bu iki tarafı da aynı paralellikte götürme dışında yarışmalar belli bir yaştan sonra da yapılabilecek bir şey değil. 20'li yaşlarda bünye de kafa da kaldırıyor. Ancak ileri yaşlarda kaldırmıyor çabuk yoruluyorsun. Kariyeri planlarken böyle bir hayalin varsa bu hayali gerçekleştirmek için fazla geç kalmamalısın. Şayet bu yolla gideceksen. İleri yaşlarda olanların yarışmalara bir de şöyle bakma durumları var. Hali hazırda ödüllerim var, yarışma kariyerini perçinlemek istiyorum birkaç tane daha ödül dursun cebimde kariyerimde itibar olur... Avrupa'da bir sürü insan var böyle yapan. Yarışmalara bu amaçla katılıyor. Zaten katılanların birçoğu Asyalı. Kimisi para kazanmak için geliyor, kimisi de kariyerini perçinlemek için geliyor. Bir de bu yarışmalar şans işi. Ben mezun olur olmaz okula hoca olarak girmiştim ve 20'li yaşlarım hep ikili şekilde gitti. Bazı insanlar bunu yapmıyor mesela. Yarışmada tanıştığım kişiler ben sadece kariyerimle ilgileniyorum ve başka bir şey ile ilgilenemem diyor. Doğru ama işin içinde maddi durum da var. Benim de elimin altına Steinway piyano olsa para kazanmak gibi derdim olmasaydı ben de akademisyenlik yapmazdım. Aslında akademisyenlik açısından da pişman değilim akademik anlamda bir şeyler yapmak da güzel. Ben bu işi de seviyorum.

Son zamanlarda yarışmalarda yaş sınırı olmamasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Uzman I: Aslında bu konuda bir şey söyleyemem ancak yurt dışındaki insanlar illa yarışma kazanayım aman yaşım geç diyerek hareket etmiyor. Mesela 2013 yılında Polonya'daki yarışmada 40 yaşında bir piyanist ile karşılaşmıştım. 1970 senesinde Chopin yarışmasına katılmış ve özel ödül almış. Kariyeri ya yürümemiş ya da bırakmış, vazgeçmiş ve şimdi tekrar geri dönmek istiyor gibi bir düşüncesi vardı. Kendini görmek adına yarışmaya başvurmuş mesela kendini kanıtlama gibi bir derdi yoktu. Acaba ne durumdayım diye kendini görmek istemiş ve finale kadar gelmişti. Ama onlar bu yaş durumunu önemsemiyor Avrupalılar çok rahat bu konuda. Ölüm kalım meselesine çevirmiyorlar. Yarışma olur ya da olmaz sonuçta ben buraya çalmaya geldim gibi bakıyor. Biz biraz idealist yaklaşıyoruz. Yaş sınırı konusunda bazı yarışmalarda var. Örneğin dünyanın en itibarlı yarışması olarak görülen Chopin yarışmasında var. Belirli bir yaştan sonra almıyorlar. Bence yaş sınırı olmamasının sebebi genç piyanistlerin fazla ilgi göstermemesi olarak görüyorum. Bu bir his bendeki. En son İspanya'daki yarışmada görmüştüm 32 yaşında yarışmacı vardı. Öğrencilik zamanımda 20 yaşlarımda o günkü yarışma yaş sınırı 27'idi. Şu anda bizim jenerasyonumuz hala başvuruyor. Ama yeni nesil piyanistlerin bu konulara çok ilgisi yok gibi. Mesela online yarışmalar düzenleniyor çok da tuttuğu söylenemez. Bu bizim işimize ters. Bizim mesleğimizde online çalma diye bir şey olmaması gerekiyor. Zaten yarışma amacına da uygun bir durum değil. Sahne deneyimi almadan seyirci ile etkileşime geçmeden bu iş yapılmaz.

Türkiye'de düzenlenen yarışmalarla Avrupa'da düzenlenen yarışmaları karşılaştırdığınız zaman ne gibi farklılıklar görmektesiniz?

Uzman I: Avrupa'yı kıta Avrupa'sı olarak alırsak Türkiye ile karşılaştırdığın zaman Türkiye de yarışma yok zaten... belirli bir iki tane yarışma düzenleniyor ciddi anlamda. Seviyeyi aslında katılımcılar belirliyor. Burada jüri de önemli yarışmacılar aslında bir nevi jüri için geliyor. Jüri ne kadar tanınmışsa seviye o kadar artıyor. İnsanlar tanınmamış olan jüriye gitmek istemiyor. Kariyerine etkisi olacak mı olmayacak mı bilmiyor. Sonuçta yarışmaya bir amaç için giriyor. Mesela İspanya'da düzenlenen bir yarışma jürisinde Argerich ve Nellson Ferrea vardı ona deli insan başvurmuştu. Bizim ülkemizdeki yarışma organizasyonları yeterli olmuyor. Belki de yarışma kültürünü oturtamadık. Ya da klasik müzik alanına yeterli ilgi gösterilmiyor. Gerçi kendimize de haksızlık etmeyelim şimdi. Bir takım Avrupa ülkelerinde de yarışmalar aslında 80' li, 90'lı yıllardaki gibi çok da popüler de değil.

Yarışma anında yaşadığınız önemli bir olay var mı?

Uzman I: Performans açısından Polonya'da 2013 yılında başıma gelmişti. Ben orada anlamıştım adil değerlendirme veya güzelliğin ne kadar göreceli olduğunu. Ödül töreninde liste asıldı hangi aday kazandı diye ama hangi ödülü aldığımızı söylemediler. Katıldığım yarışma Rubinstein'in doğduğu şehir Łódź'da yapılmıştı. Küçük bir şehir ama çok güzel bir yerdi. Pazar günü ödül töreninin yapılacağı salon ağzına kadar doluydu. Bana üçüncülük ödülü vermişlerdi Rus bir kızla birlikte. Bizi kulise aldılar ve ödülünü alan herkes jürinin belirlediği eserler ile ödül konseri verecekti. Artık ödül almanın rahatlığı bilemiyorum hatta ilk defa Fazilo marka piyanoda çalmıştım. Daha önce hiç tanımamıştım piyanoyu. Salonun özel bir akustik durumu vardı. Tavanları camdandı. Neyse çıktım çaldım ve kulise geri döndüm. Benimle birlikte ödül alan kızın çıkması gerekiyor fakat alkış bir türlü bitmiyordu. Yarışmadan daha iyi çalmıştım. Normalde ayıp bir durum tekrar çıkamazsınız. Birçok kişinin ödül aldığı bir yerde bis yapamazsınız. Selam vermek bile rencide edebilecek bir şey. Ben Polonya seyircisini ilk defa orada anlamıştım. Seyircilerin kültürel bir birikimi var sonuçta. Beş dakika geçti bitmedi alkış. Beni tekrar görmek istiyorlar sahnede. Bu seyirciler tarafından beğendiğimiz birini tekrar sahnede görüp onu onurlandırmak istiyoruz demenin bir yoluydu. Görevli bile doğru değil çıkman diyerek uyarıda bulundu. Yani kitlendik kaldık öyle bekliyoruz. Tuhaf bir durum oldu. Sonunda tekrar çıktım selam verdim ve her şey sonrasında yoluna girmişti.

Uzman II: Yarışmaya derece almak için gidiyorsun amacın o çünkü. Kendini mesleki olarak tatmin etme çabası içerisindesin. Derece aldığın zaman seni sahneye çağırmaları en önemli olaydır. Derece almış biri olarak yarışmadan ayrıldıktan sonra çalışmalarına geri döndüğünde ayrı bir insan oluyorsun. Bir de komik bir olay olarak yarışma öncesinde çok stresliydim ve sahneye fosforlu yeşil spor ayakkabılarımla çıkmıştım.

Yarışmalar sonrasında hayatınızda herhangi bir değişiklik oldu mu?

Uzman I: Yarışmalara katılmam kişisel kazanımlarım içindi. Katıldığım yarışmalardaki ödüllerim bana bir etiket oldu. Bu ödüller sayesinde başvurduğum herhangi bir konser kolaylıkla ayarlandı. Saygun yarışmasından sonra orkestrada çalma fırsatım olmuştu. Ödül almışsın gel bizimle de çal gibi teklif oldu. Yani aslında bazı yarışmalar sonunda güzel gelişmeler oldu ancak bazılarında olmadı. Bir de ben sadece bu işle uğraşmıyorum. Hayatımda akademi de var. Doktora yaptım, makale yazdım unvanımı yükseltmek için artı tabi konserlerim oldu. Çok tanımak için bir menajer bulmak gerek. Doğru yönlendiren birileri olmalı. Bu olmayınca kendi çabamla belirli bir noktaya gidebiliyorum. Daha ilerisi olmuyor. Kendi çabalarımla daha ne kadar gidebilirim merak ediyorum. Şimdiye kadar yaptıklarım bana akademik anlamda çok büyük katkısı oldu.

Uzman II: Katıldığım yarışmalar sonucunda daha çok çalışmaya başlamıştım. Fazla repertuar çıkarmaya başlamıştım. Daha çok yarışma ve masterclasslara şevkim artmıştı. Yani işin özeti piyano ile daha fazla ilgilenmeye başlamıştım. Çünkü başarı elde ettiğin zaman gerisinin de gelmesini istiyorsun.

Uluslararası yarışmaya giderken herhangi durum veya bir olayla karşılaştınız mı?

Uzman I: Ömrümün sonuna kadar unutmayacağım bir olayım var. 2018 yılında Vigo'da yaşadığım bir olaydır. Aslında yarışmadan çok oraya ulaşma konusunda yaşadığım bir sıkıntı var. İspanya içerisinden bir uçuş daha yapmam gerekiyor. İstanbul'dan Madrid'e geçmiştim oradan da Vigo'ya geçmem gerekiyordu. Uçağa bindim yarışma jürisinden biri daha vardı. Hatta arkama oturmuştu. Hava muhalefetinden dolayı korkunç bir uçuş deneyimim olmuştu. İnemiyoruz sürekli uçak başka yerlere gitmeye çalışıyor vs.... Uçakta benimle birlikte başka yarışmacılar da vardı. Yani inemezsek yarışma yapılamayacak siz düşünün. İki saat havada tur attıktan sonra inemedik ve Madrid'e geri döndük. Hatta çok komik jüri üyesi en son ağlıyordu eve gitmek istiyorum diye. Bu yüzden yarışmanın başlama saati ertelenmişti. Çünkü sabaha kadar yollardaydık. Unutamayacağım olaylardan biriydi.

Uzman II: Okul lokasyonunu bulmak benim için ayrı bir maceraydı. Bütün Polonya'yı neredeyse gezmiştim.

Solist olmak için izlenen adımlar sizce neler olmalıdır?

Uzman II: En önemlisi disiplinli çalışmak ve her şeye evet demek olmalı. Sizinle konser vermek istiyor ya da proje yapmak istiyorlarsa hepsine evet demek gerek. Çünkü sahne deneyimi yaşıyorsun. Farklı kayıtlar dinlemek gerek. Masterclasslar ve yarışmalar dinleme açısından müthiş bir deneyim. Bu tip yerlerde insanlar bazen aynı eserleri çalabiliyor ve hepsi farklı bir yorumla yaklaşım sergiliyor. Bu da sende müzikal bir çeşitliliğe sebebiyet veriyor. Son söylediğime ek olarak farklı hocalarla da çalışılmalı bence.

Yaptıklarınız sonucunda Türkiye'deki orkestralarla çalma durumunuz oldu mu?

Uzman I: Oldu tabi. Ama reddedildiğim durumlarda oldu. Bu sezon size yer veremiyoruz gibi cevaplar aldım. Tabi orkestraların sanat yönetmenleri bildiğim kadarı ile kendiler seçiyor. Ya şefleri tanıyacaksın ikili ilişkilerle bu işi yapacaksın. Bu da her zaman da olmuyor. Bazı şeylerin daha sistemli olması gerekiyor. Sahneye çıkmak isteyen herkese fırsat verilmeli. Yani düşünsenize bir orkestranın yılda 200 konseri olsa bir günü için çalmak isteyen bir soliste yer veremiyorlar mı? Anlayamıyorum...

Uzman II: Yani yarışmalar sonunda değil fakat tanıdığı biri vasıtasıyla orkestra ile çalma fırsatı yakalamıştım. Bu işler maalesef tanıdık vasıtasıyla oluyor.

Belirli zamanlarda gerçekleştirilen Chopin yarışmalarına sizce neden Türk piyanistler katılmıyor?

Uzman I: Tek besteci yarışmaları herkese uygun olmayabiliyor. Düşünsenize sadece Chopin çalıyorsunuz. Benim katıldığım yarışmaların hiçbirisi besteci yarışması değil. Bana uygun değil tek besteci yarışması. Ben kendimi sadece Beethoven ya da Chopin ile ifade etmiyorum. Sadece Chopin ile var olmak iddialı bir durum. Bu bir sebep olabilir. İkincisi bizdeki eğitim sisteminin oradaki yarışmaya ne kadar alt yapı oluşturduğu tartışılır. Chopin yarışmasına katılabilecek bilgi birikimimiz var mı bizim bilmiyorum.

Türkiye'deki konservatuvarların eğitim durumu sizce Avrupa ile yarışır durumda mı?

Uzman I: Ben Türkiye'de eğitim aldım. Avrupa standartları içerisinde yerimi alabildim. Gerçi benim öğrencilik zamanım da bir anlayış vardı. Bir ekol vardı. Rus ekolü içerisinde yetişmiş hocaların elinde yetiştik. Şimdi bizi yetiştiren insanlar yok neredeyse. Ama ülkemizdeki her konservatuvar nevi şahsına münhasır durumda. Hepsinin ayrı bir durumu var. Bir de usta çırak ilişkisi içerisindeyiz. Öğrenci hocasıyla uyum içerisinde olduktan sonra başarı da kendiliğinden geliyor. Her hoca çok öğrenci yetiştirebilir ama kaçı başarılı olabiliyor. Herkes solist olmak zorunda değil. Önemli olan iyi ve donanımlı birer müzisyen yetiştirebilmek.

Akademisyenlerin yarışma veya konser gibi etkinliklere hazırlanma süreçleri sizce zor mudur?

Uzman II: Zor oluyor tabi ki. Çünkü öğrenciyken sadece gireceğiniz belirli dersler var ve geriye kalan saatler size kalıyor bu bakımdan 5-6 saat çalışabiliyorsunuz. Fakat akademisyen olduğunuz da girmeniz gereken dersler oluyor, gün içerisinde yapmanız gereken işler olabiliyor. Bu bakımdan piyano çalışma süreleriniz

kısıtlanıyor. Ayrıca korrepetisyon dersleri için de eşlik çalışmanız gerekiyor bu da zamanınızı bir hayli alıyor. İşin başka bir boyutu da akademisyenliğin teorik olarak sizi geliştiren bir yanı da var. Bu sizin müzikal birikiminize de katkı sunuyor.

Eğitim sürecinde olan bir öğrencinin yarışmalara hazırlanması sizce nasıl olmalıdır?

Uzman II: Öncelikle her öğrenci yarışmalara katılmalı. Çünkü kendisini özellikle repertuar edinmek adına ne kadar zorlarsa gelişimi de o kadar iyi olur. Eğitim döneminde yapılan repertuar çok kalıcı oluyor.

Çevrimiçi yarışmalar konusundaki görüşleriniz nedir?

Uzman II: Avantajları ve dezavantajları var tabi. Yarışma atmosferini tatmak çok önemli bir şey çevrimiçin de bunu yaşayamıyorsunuz. Sadece çevrimiçi yarışmaların şöyle bir avantajı var. Yurtdışına çıkmaya yeterli bütçesi olmayanlar için önemli fırsat sunuyor.

Sonuç ve Öneriler

Solistlik kariyerine önemli bir katkı sunduğu düşünülen piyano yarışmaları, görüşme yapılmış olan uzman piyanistler tarafından da desteklenmektedir. Kariyer yolculukları bakımından her iki uzman da girdikleri yarışmaların kendilerine olumlu katkılarının çok olduğunu, yarışmaya hazırlanma süreçleri içerisinde repertuarlarının genişlediğini hatta elinde olan eserlerin çaldıkça daha da olgunlaştığından bahsetmişlerdir. Uzman I girmiş olduğu yarışmaların kendi için bir etiket oluşturduğunu, yarışmalar sonrasında konser ayarlamada kolaylık yaşadığını hatta Saygun yarışmasından sonra orkestra ile çalma konusunda teklif aldığını söylemiştir. Her iki uzmandan edinilen bilgi doğrultusunda aktif çalıcılık haricinde akademik çalışmalara yöneldikleri de saptanmıştır. Yarışmaların akademik yükselme konusunda önemli kazanım sağladığı düşüncesi I. Uzmanın, "Şimdiye kadar yaptıklarımın bana akademik anlamda çok büyük katkısı oldu" sözü ile anlaşılmaktadır. Uzmanlar, girmiş olduğunuz yarışmaların kazancı size ne oldu? sorusunda iki farklı yönden cevap vermiştir. Uzman I bu soruya "Yarışmaya hazırlanma sürecinde öğrendiğim şeylerin tecrübelerini (teknik problemde çözüm bulma, müzikal fikri ortaya koymaya çalışma gibi...) öğrencilerime aktarıp onların sorunlarını daha somut şekilde çözüme ulaştırabiliyorum ve sahne üstünde yaşanabilecek kazaların ya da çalarken daha olumlu neler yapabilecekleri konusunda aktarım sağlayabiliyorum" cevabını vermiştir. Uzman II ise, "Uluslararası yarışmaya girdiğinizde her ülkeden gelen farklı kültürdeki insanları görebiliyorsunuz. Bu durum onların çalmalarına da yansıyor. Mesela Asya ülkesinden gelen birisi teknik çalmaya yönelik davranış sergiliyor ve makine gibi çalıyor. Akdeniz tarafından gelen biri daha müzikaliteye önem veriyor. Ya da Avrupalıların çok soğuk çaldığı görülebiliyor. Bu insanlarla o ortamda ister istemez iletişim halinde oluyorsunuz. Bu kişiler bakış açınızı değiştiriyor" sözleriyle yaşadığı deneyimi aktarmıştır. Edinilen bilgiler ışığında aslında kaç yarışmaya girdiğinizden çok o anlarda ya da o ana kadar olan süreçteki çalışmalarda neler kazanıldığı daha önemli bir hal almaktadır. Tabii ki girilen yarışma sayısı kariyer için bir etkendir fakat elde edilen tecrübeler çok daha büyüktür. Yapılan görüşmelerde dikkat çeken başka bir husus da tanınırlık ile ilgilidir. Kendi ülkenizde belirli bir kitle tarafından tanınabiliyorsunuz fakat dünya sahnesinde bunu yapabilmek zor bir durumdur. Bu noktada solistlik kariyerinizi daha da ileri taşımak adına sizi doğru yönlendiren bir menajerinizin olması gerektiği sonucudur. Uzman I bu konuda da şunları söylemektedir: "Çok tanınmak için bir menajer bulmak gerek. Doğru yönlendiren birileri olmalı. Bu olmayınca kendi çabamla belirli bir noktaya gidebiliyorum. Daha ilerisi olmuyor. Kendi çabalarımla daha ne kadar gidebilirim merak ediyorum" sözleridir.

Görüşmeler neticesinde öğrenilen bilgiler ışığında solistlik alana yönelik tutum içerisine girecek piyanistlere öneri olarak şunlar söylenebilir ki, disiplinli ve çok çalışmak bu işin altın anahtarıdır. Uzman II'nin de altını çizdiği disiplinli çalışmak, sahne deneyimi yaşamak, masterclass ve yarışma organizasyonlarına katılmak gibi mesleki gereklilikler solistlik kariyerinizde sizi farklı noktalara taşımaktadır. Sonuç olarak

yarışmaların aslında solistlik kariyerinde önemli bir noktada durduğu aşikârdır. Ancak tek başına yeterli değildir.

Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Etik Komite Onayı	Bu çalışma için etik komite onayı Afyon Kocatepe Üniversitesi'nden (Tarih: 20.12.2023, Sayı: 23478) alınmıştır.
Katılımcı Onamı	Katılımcı onamı bu çalışmaya katılan tüm katılımcılardan alınmıştır.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Ethics Committee Approval	Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Afyon Kocatepe University (Date: 20.12.2023, Number: 23478).
Informed Consent	Written informed consent was obtained from all participants who participated in this study.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Mustafa Emir Barutcu

[1] Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye

0000-0002-7811-0096 e.barutcu@hotmail.com

Kaynakça | References

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, (21. Baskı). Pegem Akademi Yayınları.

Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri,* (3. Basım). Alfa Yayıncılık.

Chopin Competiton (2023, 10 Kasım). *Chopin Piano Competition Award Winners.* https://chopin2020.pl/en/.

Ercan, N. (2008). *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*, (1. Basım). Sözkesen Matbaası.

Gedikli-Yılmazçetin, S. A. (2017). Piyano Öğretiminde Farklı Yöntemler ve Teknikler. *Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,* (11) 49-61.

Gümüş, Y. B. (2021). *Kariyer Planlama Sürecinde Kişilik Tercihlerin Rolü: Demografik, Kişilik ve Kariyer Gelişimi Değişkenlerinin Etkisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karatay Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Konya.

Gümüşlük Festivali (2023, 13 Kasım). *Gümüşlük Festivali Programı.* https://www.gumuslukfestival.org/tr/.

İksv Can Çakmur (2025, 06 Nisan). *Can Çakmur'a Verilen Aydın Gün Teşvik Ödülü*. https://www.iksv.org/tr/kazananlar/can-cakmur

Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (19. Baskı). Nobel Yayın Dağıtım.

Kissen, E. (2023, 01 Nisan) *Biography of Evgeny Kissen.* https://www.kissin.org/biography.

McCormick, L. (2015). Performing Civility: International Competitions in Classical Music. *Cambridge Cultural Social Studies, Cambridge University Press, Cambridge.* https://doi.org/10.1017/CBO9781316181478

Otten, J. (2012). *Piyanist, Besteci, Dünya Yurttaşı Fazıl Say.* (İ. Aka. Çev.). Kırmızı Yayınları.

Pamir, L. (1983). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. Beyaz Köşk Yayınları.

Say, F. (1999). *Uçak Notları*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Taş, S., Görsev. G. (2018). Konservatuvar Öğrencilerinin Mesleki Eğitim Yaşantısı ve Gelecekteki İstihdamlarına Yönelik Tutumları, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (28), 237-261. https://doi.org/10.14520/adyusbd.363888.

Tchaikovsky Competiton (2023, 10 Kasım). *Tchaikovsky Piano Competition Award Winners.* https://tchaikovskycompetition.com/en/about/

Tekindal, S. (2023). *Nicel, Nitel, Karma Yöntem Araştırma Desenleri ve İstatistik Tasarımı ve Yürütülmesi Eğitim, Psikoloji ve Sosyoloji Alanları İçin*, (2. Baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* (11. Baskı). Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

Yıldız, F. (2022). *Konservatuvar Solfej Dersi Sınavlarında Eğitimcilerin Soru Sorma Stratejilerinin Değerlendirilmesi ve Yaklaşım Önerileri.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yürük, F. C. (2018). Sanatçı Adayı Üstün Yetenekli Çocukları Olan Ailelerin Karşılaştığı Sorunlar Üzerine Bir Araştırma. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi,* 4(8), 90-104. https://doi.org/10.5578/amrj.67082.3

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 221–234

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1645712

Başvuru | Submitted 24.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 08.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 03.06.2025
Kabul | Accepted 11.06.2025
Online Yayın | Published Online 25.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Franz Liszt'in "Totentanz" Eserinin İcrasina Yönelik Teknik ve Sanatsal İnceleme

Technical and Artistic Analyses on the Performance of Franz Liszt's "Totentanz"

Samir Mirzayev [1]

[1] Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Antalya, Türkiye

Öz

Ünlü Macar besteci Franz Liszt'in eserleri konser piyanistlerinin repertuvarında geniş yer almaktadır. Konservatuvar müfredatlarının vazgeçilmezi olan bu eserlerin büyük çoğunluğu programlı olup birer hikayeye sahiptir. Bu eserler içinde yer alan "*Totentanz*" sevilen bir yapıt olmakla beraber içerdiği sanatsal ve tekniksel zorluklarla da ünlüdür. Araştırmanın amacı bu eseri teknik ve sanatsal yönlerden inceleyerek potansiyel icracılara gereken önerilerde bulunmaktır. Çalışmanın evrenini Liszt'in orkestra eşliğinde piyano eserleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak bunlar arasından "*Totentanz*" seçilmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmaktadır. *Breitkopf & Hartel* yayınevi notaları kullanılarak eserin içerik analizi yapılmıştır. Ayrıca kaynak taraması da yapılarak betimsel araştırma tekniğinden yararlanılmıştır. Eserde bulunan teknik zorluklar incelenmiş, bestecinin ve yayınevinin önerdiği çözümlerle beraber zorlukların aşılması için araştırmacı tarafından alternatif seçenekler de sunulmuştur. Eserin sanatsal boyutunu incelemek için form analizi yapılmış, eserin hikayesine ilham kaynağı olan orijinal resim ve öyküye ulaşılmıştır. Hikayenin farklı detaylarına yapıtın hangi varyasyonlarla karşılık verdiği bulunmuş, bu kısımlara teknik ve sanatsal yorum önerileri getirilmiştir. Bu araştırma ve önerilerle eseri repertuvarına almak isteyen piyano icracılarına yönelik çalışma kılavuzu niteliğinde bir kaynak yaratılması hedeflenmiştir. Orkestra eşlikli piyano için bestelenmiş olan "*Totentanz*" varyasyonları içerdiği teknik ve sanatsal yorum zorlukları sebebiyle Lisans ve Lisans üstü Programları öğrencileri için uygun bulunmuştur.

Abstract

"Totentanz" of Franz Liszt, a programmatic masterpiece, is widely recognized for its artistic depth and technical complexities. The aim of this study is to analyse this piece from artistic technical and scientific aspects by offering essential recommendations for potential performers. The research scope of this study includes Liszt's works composed for piano and orchestra. "Totentanz" is chosen as a sample set for this study. The study utilised a qualitative research method of musical content analysis. Breitkopf & Härtel's published musical score is used to scientifically analyze the content of the piece. In addition, a descriptive research technique was used by conducting a musical literature review. The technical difficulties proposed by the composer and the publisher in the piece were systematically analysed, and the researcher presented alternative ways of overcoming these difficulties as solutions for potential future piano performers. The form of the work was analysed to explore the artistic aspect of the work and the original painting and story that served as inspiration for the plot of the work was used. Based on this research and suggestions, it is intended to create a resource as a teaching aid for piano performers wishing to incorporate the work into their repertoire.

Anahtar Kelimeler Liszt · *Totentanz* · Piyano tekniği

Keywords Liszt · *Totentanz* · Variations

Atıf | Citation: Mirzayev, S. (2025). Technical and artistic analyses on the performance of Franz Liszt's "Totentanz". *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 221-234. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1645712

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Mirzayev, S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Samir Mirzayev rimasveozrim@yahoo.com; smirzayev@akdeniz.edu.tr

Extended Summary

The compositions of the world-famous Hungarian composer Franz Liszt are widely included in the repertoire of concert pianists. Most of these compositions are compulsory in conservatory curricula with most featuring a unique story embedded in each piece.

"Totentanz", a programmatic masterpiece, is widely recognized for its artistic depth and technical complexities. The aim of this study is to analyse this piece from artistic, technical and scientific aspects by offering essential recommendations for potential performers. The research scope of this study includes Liszt's works composed for piano and orchestra. Among them we see two piano concertos with orchestra, "Malediction" with string orchestra, "Fantasie über Motiven aus Beethovens Ruinen von Athen", "Fantasie über ungarische Volksmelodien " and "Totentanz" on the well-known medieval religious motif "Dies Irae".

The last work tells about the triumph of death. It can be said that the theme of death is one of Liszt's favorite themes. Throughout his career, he created more than twenty works on this theme. However, the focus of this study, "totentanz", is the most famous and impressive one.

"Totentanz" is chosen as a sample set for this study. The study utilised a qualitative research method of musical content analysis. Breitkopf & Härtel's published musical score is used to scientifically analyze the content of the piece. In addition, a descriptive research technique is used by conducting a musical literature review. The technical difficulties proposed by the composer and the publisher in the piece are systematically analysed, and the researcher presented alternative ways of overcoming these difficulties as solutions for potential future piano performers. The form of the work was analysed to explore the artistic aspect of the work and the original painting and story that served as inspiration for the plot of the work was used. It is believed that during his stay in Italy, in the city of Pisa, Liszt saw the terrifying fresco "The Triumph of Death" in the Campo Santo cemetery. This fresco depicted the terrible events of the 14th century that started with the plague epidemic in Europe. The image of Death that was taking everyone away including kings, soldiers, children, old people, monk and bishops struck the composer, and he decided to composed music on this theme. The main motive for such a work could only be the medieval "Dies Irae". The piece was soon to be completed, but Liszt was in no hurry to present it to the public. The composer worked on "Totentanz" for many years before publishing it. The piece consists of a Theme and five variations along with six cadenzas. Over the course of a century and a half, many music editors and researchers have suggested cutting many passages, but all famous pianists preferred to perform the piece in its entirety. Given the fact that there are several well-known editions of this work, this study examines the editions of Hans von Bülow and Emil von Sauer. These famous pianists give their solutions to technical problems. Along with their interpretation, the author of this article also offers his own novel methods for solving technical difficulties. The study also provides some artistic interpretations of individual fragments of this work. Variations of the piece were found to respond to different details of the plot by demonstrating a cause-and-effect relationship that informed the technical and artistic suggestions for their interpretation. This study concludes with specific technical and artistic instructions for the analysis and stage performance of this masterpiece. Based on this research and suggestions, it is intended to create a resource as a teaching aid for piano performers wishing to incorporate the work into their repertoire. The "Totentanz" variations for piano and orchestra were deemed suitable for both undergraduate and graduate students due to the technical and artistic challenges they present in its interpretation within the context of this scientific study.

Franz Liszt'in "Totentanz" Eserinin İcrasina Yönelik Teknik ve Sanatsal İnceleme

Ünlü Macar besteci, piyanist, yazar ve pedagog Franz Liszt 19. yüzyıl Klasik Batı Müziği'ne damgasını vuran devasa bir figür olarak tarihe geçmiştir. O sadece masalsı bir virtüöz, bir piyano ekolü yaratıcısı değil, aynı zamanda döneminin sanat tarihi ve estetiğine yön vermiş bir düşünürdür (Rabinovich, 1981, s. 201). Liszt'in piyano eserleri tüm dünya müzik eğitim kurumlarının müfredatlarında yer almaktadır. Gençlik yıllarında

bir virtüöz piyanist olarak ün kazanan Liszt hayatının ileri dönemlerinde orkestra şefliği, rahiplik, Weimar Opera Tiyatrosunun müzik direktörlüğü, Budapeşte Kraliyet Müzik Akademisi Başkanlığı gibi farklı görevler üstlense de son yıllarına kadar piyano eserleri üretmeye devam etmiştir. Bu eserlerde müzik tarihinin farklı dönemlerinin etkisi hissedilmektedir. Sanat yaşamının ilk evrelerindeki erken Romantik Dönem ögeleri, son yıllarında yerini adeta kendisinden sonra gelecek olan İzlenimciliğe bırakmıştır. Bestecinin mirası olan binden fazla yapıt içinde senfonik eserler, vokal eserleri, oratoryolarla beraber altı yüzün üzerinde de piyano eseri bulunmaktadır (Druskin, 2002, s. 222). Piyano eserleri içinde dünyaca ünlü rapsodileri, etütleri, sonatları, transkripsiyonları, parafrazları (farklı bir bestecinin temaları üzerine bestelenmiş özgün eser) ve tematik eser gruplarının (*Harmonies Poétiques et Religieuses*, S173 (Liszt, 1999); *Annees de Pelerinage* S160, S161 (Liszt, 1974), S162 (Liszt, 1975) veb.) yanı sıra orkestra eşlikli piyano eserleri de yer almaktadır. Solo piyano eserlerinin sayısının çok fazla olmasına rağmen orkestra eşlikli piyano eserlerinin sayısı azdır. Bu eserler arasında iki Konçerto'yu (Mi bemol majör ve La majör), Macar halk ezgileri üzerine Fantezi'yi (*Fantasie über ungarische Volksmelodien*), Beethoven'in "Athena Harabeleri" operası motifleri üzerine Fantezi'yi (*Fantasie über Motiven aus Beethovens Ruinen von Athen*), yaylı orkestra eşliğindeki "Lanet" (*Maledіction*) adlı eseri ve "Ölüm Dansı" (*Totentanz*) parafrazını gösterebiliriz. Bazı kaynaklarda Liszt'in farklı yıllarda yazdığı bölümlerden derlenip icra edilen üçüncü bir konçertodan (Concerto N3, Mi bemol majör, op. posth. S125a) da söz edilir (Mirzoev, 2012, s. 43; Ebesek, 1996, s. 34). Ancak bu eser henüz resmi olarak tanınmamış ve eğitim kurumlarının müfredatlarına geçmemiştir. Adı geçen eserler arasında bestecinin ilk iki piyano konçertosu dünya çapında büyük popülerlik elde ederek konser sahnelerinde ve konservatuvar mezuniyet programlarında sıklıkla seslendirilmektedir. Öte yandan "*Maledіction*", Fantezi'ler ve orkestra eşlikli transkripsiyonlar eğitim programlarında ve sahne repertuvarlarında daha sınırlı yer almaktadır. Araştırmanın konusu olan meşhur "*Totentanz*" (bazı edisyonlarda "*Tötentanz*" veya "*Todtentanz*") parafrazı ise virtüöz piyanistler tarafından sıklıkla tercih edilen eserler arasındadır. Aynı zamanda konservatuvarların müfredatlarında da yer alan bu eser etkileyici melodisi, ilginç konusu ve teknik zorlukları ile de bilinmektedir (Piyano müfredatı, erişim 2024, 31 Aralık). Üst düzey piyano tekniği gerektiren bu eser konservatuvarların lisans devresi piyano öğrencilerine tavsiye edilse de sınav programlarında pek fazla görülmemektedir. Nedeni büyük ölçüde eserin yapısı ve içerdiği teknik zorluklardır. Yalnız burada eserin konusunun bilinmemesi ve anlatılmaması da büyük problemdir; zira öğrenciler eserin konusuna dair bilgi sahibi olmadıklarında, teknik yeterlilikleri olsa dahi yorumda güçlükler yaşayabilmektedir.

Araştırmanın amacı "*Totentanz*" parafrazı'nın icrasını kolaylaştırmak için iki temel soruyu incelemektir:

F. Liszt'in "*Totentanz*" eserinin icrasında karşılaşılan sanatsal problemler nelerdir?

F. Liszt'in "*Totentanz*" eserinin icrasında karşılaşılan teknik problemler nelerdir?

Çalışmada bu iki temel soruya yanıt aranarak genç piyanistler için hem teknik icrayı kolaylaştıracak hem de sanatsal yorumu etkileyecek önerilerin sunulması hedeflenmiştir. Sunulacak olan pratik öneriler, araştırmacının bu eseri konserlerde bizzat icra ederek kazandığı performans deneyimlerine de dayanmaktadır.

Literatür Taraması

Franz Liszt'in S126 katalog numaralı "*Totentanz*" ("Ölüm Dansı") eseri bir parafraz olarak bestelenmiştir. Orkestra eşlikli piyano eseri olan bu yapıtın varyasyon (Tema ve çeşitlemeler) formunda bestelenmiş olması da onu kendi türünün nadir örneklerinden biri yapmaktadır (Alekseev, 1988, s. 228). Konser piyanistlerinin repertuvarında uzun süredir yer alan bu eserin teknik ve sanatsal boyutları üzerine yapılan akademik incelemeler oldukça sınırlıdır. Bu çalışmada konuyla ilgili Türkçe, Rusça, İngilizce, Macarca ve Fransızca yazılı literatür sistematik bir şekilde taranmış; İngiliz, İtalyan ve Rus internet kaynakları incelenmiştir. "*Totentanz*" parafrazı üzerine ünlü Fransız piyanist ve pedagog Alfred Cortot'un kısa önerileri ve Sovyet müzikolog Mihail

Druskin'in nispeten daha kapsamlı analizi bulunmuştur. Ulaşılan kaynaklarda icra bakımından detaylı teknik analize, çalışma ve yorum önerilerine rastlanmamış, tam tersine söz konusu kaynaklar bestecinin eseri yazmasına vesile olan fresk (duvar resmi) hakkında bilgi vermekle yetinmiştir.

Nota materyallerinde çevirim içi kaynaklara itibar edilmemiş, bilgilerin güvenilirliğini sağlamak amacıyla yalnızca orijinal basımlar esas alınmıştır. Franz Liszt'in eserlerinin *Edition Peters* (New York), *Editio Musica Budapest* (Budapeşte), *G. Henle Verlag* (Münih), *Breitkopf und Härtel* (Leipzig) gibi saygın yayınevleri tarafından yayımlanmış notaları incelenmiş, çalışmada bu edisyonlardan örnekler kullanılmıştır.

Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Lizst'in "*Totentanz*" (Ölüm Dansı) adlı yapıtında bestecinin yaratıcı dilinde sıkça rastlanan form ve piyano tekniklerinden hangisinin ne amaçla kullanıldığı, bunların esere teknik ve sanatsal açıdan ne tür katkılar sağladığı incelenmiştir. Söz konusu eserin *Edition Peters* (New York) tarafından yayımlanmış edisyonu esas alınmıştır. Araştırmanın evrenini Franz Liszt'in orkestra eşlikli piyano eserleri, örneklemini ise bu seriden olan "*Totentanz*" parafrazı oluşturmaktadır. Aynı zamanda bestecinin yaratıcılığında sıkça görülen 'ölüm' temalı eserler üzerine kapsamlı kaynak taraması yapılarak betimsel araştırma tekniğinden yararlanılmıştır. Farklı kaynaklarda yer alan çelişkili bilgiler karşılaştırılarak eserin ilgi çekici konusunun kökeni araştırılmıştır. Bunun için yazılı ve dijital kaynaklar taranmıştır. Araştırılan eserlerin *Searle* (S) katalog numaraları kullanılmıştır. Teknik içerik ve kısmi form analizine yönelik çalışmada eserin adı geçen güvenilirliği kabul görmüş yayınevinin notaları kullanılarak icracı adaylarına önerilerde bulunulmuştur (Liszt, 1913, s. 2). "*Totentanz*" parafrazı örneğinde çalışmada monografik örnekleme modeli (Ural & Kılıç, 2011, s. 43) ve kesitsel araştırma deseni kullanılmış; bu parafraz Liszt'in orkestra eşlikli piyano eserlerinin karakteristik bir kesiti gibi kabul edilmiştir. Eserlerin ortak ve farklı yönleri incelenmiş, "*Totentanz*" parafrazının icrası için detaylı teknik ve sanatsal (müzikal) önerilerde bulunulmuştur. Sanatsal yoruma ve teknik icraya yönelik önerilerin genç piyanistlere eseri deşifre etme ve yorumlama sürecinde yardımcı olması hedeflenmiştir.

Bulgular

Ünlü Macar besteci ve piyanist Franz Liszt'in eserleri dünya sahnelerinin vazgeçilmezleri arasındadır. Piyano için bestelediği altı yüzün üzerinde eserlerinden birçoğu dünya müzik eğitim kurumlarının müfredatında yerini almıştır. Bu eserler içinde solo piyano için ünlü Si Minör Sonatı'nı, Dante Sonatı'nı (Liszt, 1974, s. 32), Transandantal Etütler'i (Liszt, 1982), Paganini Temaları Üzerine Etütler'i (Liszt, 1988), Macar Rapsodileri'ni (Liszt, 1972), İspanyol Rapsodisi'ni, Programlı Etütleri, Transkripsiyonları (farklı eserlerin piyanoya uyarlamaları), Parafrazları (farklı eser temaları üzerine fantezileri), Konsolasyonlar'ı, "Seyahat Yılları" albümlerini (Liszt, 1974; Liszt,1975), Balladlar'ı, "Mefisto Valsleri" gösterebiliriz. Dünyanın hiçbir ciddi piyano yarışmasını bu eserlerin icrası olmadan hayal edemeyiz. Bu yapıtların icrası piyanistin yüksek seviyeli teknik donanıma sahip olduğunun göstergesidir; yalnız bahsedilen tüm bu eserler solo piyano içindir. Liszt'in yüzlerce piyano eseri arasından sadece birkaçı orkestra eşliklidir. Araştırmanın evrenini oluşturan bu eserler içerisinde bestecinin iki konçertosu ve farklı temalardan uyarlanmış parafraz, transkripsiyon ve fantezileri yer almaktadır. Literatür ve ses kayıtları (CD ve internet) taramasının sonuçlarına göre Liszt'in orkestra eşlikli piyano eserlerinin *Searle* katalog sırası şöyledir:

Yaylı orkestra eşliğinde "Lanet" (*Maledіction*, S121)

Beethoven'in "Athena Harabeleri" temaları üzerine Fantezi (*Fantasie über Motiven aus Beethovens Ruinen von Athen*, S122)

Macar Halk Ezgileri üzerine Fantezi (*Fantasie über ungarische Volksmelodien*, S123),

Birinci Konçerto (Concerto Es-Dur, S124)

İkinci Konçerto (Concerto A-Dur, S125)
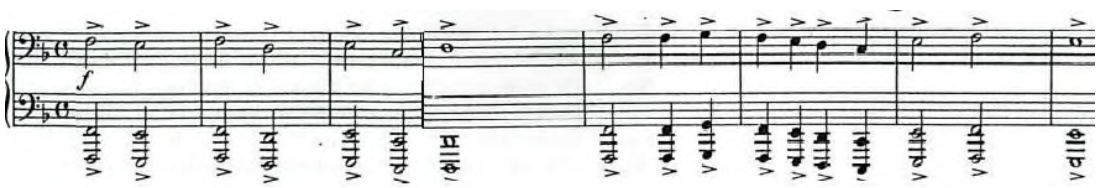
Gregoryen "Dies Irae" (Mahşer Günü) teması üzerine "Ölüm Dansı" Parafrazı (*Totentanz, Paraphrase über "Dies Irae" für Pianoforte und Orchester*, S126).

Bu yapıtlar dışında Liszt tarafından farklı yıllarda çeşitli bestecilerin eserlerinin orkestra eşlikli transkripsiyonları (uyarlamaları) da yapılmıştır. Bunlara örnek olarak Franz Schubert'in "*Wanderer Fantasy*" (S366) ve Karl Maria von Weber'in "*Polonaise Brillante*" (S367) eserlerini gösterebiliriz (Clark, 2015, s.3). Bu transkripsiyonlar zamanında meşhur olsalar da günümüzde konser programlarında pek fazla yer almamaktadırlar. İlginçtir ki, *Searle* kataloğuna göre daha erken sayılan eserler (örneğin Konçerto S124) geç sayılanlardan (örneğin *Wanderer Fantasy* S366) çok daha sonra icra edilerek seyirciye sunulmuştur. Bu durum özellikle Liszt'in iki konçertosu için de geçerlidir. Besteci içerdikleri yeniliklerden dolayı döneminin seyirci ve eleştirmenlerinin bu eserleri kabul etmeyeceğini düşünmüştür. Bu nedenle seyirci kitlesini kendi tarzına alıştırmak için zamanının popüler temalarına orkestra eşlikli virtüöz eserler besteleyerek sergilemiştir. Bu alıştırmalar içerisinde özellikle Schubert'in adı geçen "*Wanderer Fantasy*" ve Weber'in "*Polonaise Brillante*" eserlerinin transkripsiyonlarını gösterebiliriz (Clark, 2015, s.4). Bu eserler seyirci ve eleştirmenler tarafından kabul gördükten sonra, Liszt Avrupa seyircisine kendi fantezilerini (Macar Halk Ezgileri üzerine Fantezi ve Beethoven'in "Athena Harabeleri" temaları üzerine Fantezi) sunmaya karar vermiştir. Bu eserlerin başarı kazanıp tarzının kabul edildiğinden emin olduktan sonra, Liszt 1855 yılında üzerinde yirmi seneden fazla çalıştığı Birinci Konçerto'sunu (Mi bemol majör, S124) seyirci karşısına çıkarmıştır. Bu yıllar içinde eserin ilk versiyonu besteci tarafından geliştirilerek neredeyse tanınamayacak kadar değiştirilmiştir (Milshtein, 1956, s. 288). Önceki fantezilerden farklı olarak eser tamamen Liszt'in orijinal temalarını taşımaktadır. Konçerto o zamanlar için yeni bir formda, tek bölümlü konçerto formunda bestelense de dört kontrast kısımdan oluşmaktadır. Kendi zamanı için çok yenilikçi bir eser olsa da Mi Bemol Majör Konçertosu büyük beğeni toplamış ve o zamandan beri sahnelerden inmemektedir. Bu başarı Liszt'i İkinci Konçerto'yu (La majör, S125) da tanıtmaya cesaretlendirmiştir. Birinci Konçerto'dan birkaç yıl sonra, 1861 senesinde La Majör Konçerto'su seyirciye sunulmuştur. Bu prömiyer sırasında bir yeniliğe daha imza atılmıştır: Birinci Konçerto gibi tek bölümden ve dört kısımdan oluşan bu eseri solist *Hans Bronsart von Schellendorff* dünyada ilk defa tamamen ezbere icra etmiştir (Druskin, 1937, s. 19). İlk adı Senfonik Konçerto (*Concert Symfonique*) olan bu eser ilk icrada büyük başarı elde etse de sonraki yıllarda popülerliği Mi Bemol Majör Konçerto'sundan daha az olmuştur. Liszt'in virtüöz tekniği ile donatılmış ve senfonik tınılarla zengin müzikal dokuyu ihtiva eden bu konçertolar müzik edebiyatı dağarcığına yeni bir form katmıştır. Bu form Tek Bölümlü Konçerto formudur. Sonraları bu formu N. Medtner, A. Schnitke, S. Prokofiev vb. besteciler de kullanmışlardır.

Araştırmanın evrenini teşkil eden senfonik orkestra eşlikli piyano eserleri içinde en geç, 1865 yılında icra edileni ünlü "Mahşer Günü" teması üzerine "Ölüm Dansı" (*Totentanz*, S126) parafrazıdır (Milshtein, 1971, s. 265). Besteci tarafından konçertolar gibi çok uzun bir süre (yirmi yıldan fazla) geliştirilip seyirciye sunulmayan bu eser araştırmanın örneklemini teşkil etmektedir. (Druskin, 2002, s. 228). Eserin ana temasını XIII. yüzyıl Katolik ayin teması olan "*Dies Irae*" ezgisi oluşturmaktadır (Şekil 1):

Şekil 1

"Totentanz". Orkestrada "Dies Irae" teması.



Kaynak: Liszt F. (1919). Totentanz. Phantasie für Pianoforte und Orchestra. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s. 4.

Bir Gregoryen ezgisi olan bu tema müzik tarihinde farklı bestecilerin (örneğin, Berlioz, Rachmaninov vb.) eserlerinde de kullanılmıştır. "Mahşer Günü" ve "Ölüm" gibi konuların Liszt'in yaratıcılığında görülmesi tesadüfi değildir. Ölüm temasına bestecinin yaratıcılığında sıkça rastlanılmaktadır. Bu konu üzerine Liszt'in "*Funeiralles*" S173/7; "*Heroide Elegiaque*" S244/5(Rapsodi №5); *"Pensee des Morts* S173/4"; "*La Lugubre Gondola*" S134, S199, S200; "*Entwurf der Ramann-Elegie*" S196a; "*Les Morts*" S516; "*Le Triomphe Funebre du Tasse*" S112/3, S517; "*Die Gräberinsel*" S485b; "*Prose des Morts*" S701d; "*Mosonyis Grabgeleit*" S194; *"İsoldes Liebestod*" S447; "*Tännhauser"* S442; "*Mazeppa*" S139/4; "*Feuille Morte*" S428; "*Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata"* S161/7; "*Aux Cypres de la Villa d'Este (Thrénodie I)"* S163/2; "*Aux Cypres de la Villa d'Este (Thrénodie II)"* S163/3; *"Schlummerlied im Grabe"* S195a; "*Am Grabe Richard Wagners"* S135, S202; "*Csárdás Macabre*" S224; "*Gestorben war Ich*" S308, S540a; "*Des toten Dichters Liebe*" S349; *"Jeanne d'Arc au Bucher*" S293, S373; "*Die Todte Nachtigall*" S291; "*Die Vätergruft*" S281; "*Heroide Funebre"* S102 ve benzeri eserlerini gösterebiliriz (Liszt, erişim 2025, 22 Ocak). Orkestra, piyano solo, piyano düeti, vokal için bestelenmiş ve uyarlanmış bu eserlerde ölüm, öteki dünya, ağıt, cenaze töreni, infaz sahnesi gibi konular ele alınmaktadır. Bazı eserlerin iki veya üç katalog numarasının bulunması, bu temanın sonradan besteci tarafından daha farklı bir enstrüman grubu için (örneğin, orkestra eserinin piyano düete) uyarlanmasının göstergesidir. Liszt, eserleri ile ölümün şiirselliğine dikkat çekerek yaşamanın ölmekten daha zor olduğunu belirtmekte (Szabolcsi, 1959, s. 42), ölümün acımasızlığı karşısında taviz vermemenin insana yakıştığına, onu bir kahramana dönüştürdüğüne inanmakta ve bunu kendi yapıtlarında vurgulamaktadır. Örneğin; Kont Mazeppa'nın infaz sahnesini canlandıran "*Mazeppa*" (S139/4) Transandantal Etüdü'nün sonunda V. Hugo'dan bir dize vardır: *"İl tombe enfin... et se releve Roi!*" "Sonunda o düştü... ve Kral olarak kalktı!" anlamını veren bu cümle metaforik olarak kahramanın düşüşünün (ölümünün) onun bir kral gibi akıllarda, hatıralarda yükselmesine neden olduğuna işaret etmektedir (Liszt, 1982, s. 24).

Araştırmanın örneklemini teşkil eden "*Totentanz"* eseri de bu serinin en parlak örneklerindendir. Eseri deşifre etmeye hazırlanan piyanistlerin öncelikle eserin sanatsal temelini ve tarihini incelemeleri gerekmektedir. Eserin adının bazı kaynaklarda "Ölülerin Dansı" olarak tercüme edildiğini görebiliriz (Ebesek, 1996). Bu yanlış çeviri genç yorumcuların eseri farklı algılamasına neden olabilir. Buradaki konu ölülerin değil, 'ölüm'ün dansıdır; 'ölüm'ün ortalıkta serbestçe dolaşmasıdır. "*Totentanz*" adının meşhur Rönesans Dönemi ressamı Hans Holbein'in (1497-1553) sanat tarihine damgasını vuran resim serisinin adı ile benzerlik taşıması da birçok sanatseverin Liszt'in bu seriden etkilendiği kanaatine varmasına neden olmuştur. Bu da yanlış bir düşüncedir. Besteciyi etkileyerek bu eseri yaratmasına sebep olan İtalya'nın Pisa şehrindeki *Campo-Santo* mezarlığında bulunan devasa fresktir. Bu duvar resminde Orta Çağ Avrupasında yaşanmış veba salgını (1348-1351) zamanı insanların ölüm tarafından biçilmesi canlandırılmıştır (Druskin, 1937, s. 27). Freskin ressamı konusunda da araştırmacılarda fikir ayrılığı bulunmaktadır. Macar araştırmacı Bence Szabolcsi (Szabolcsi, 1959, s. 40) ve ünlü Fransız piyanist, yazar Alfred Cortot freskin ressamının Andrea Orcagna olduğunu iddia ederken (Cortot, 2005, s. 88) Rus araştırmacı yazar Mihail Druskin bu fikrin yanlış olduğunu, freskin Siena'lı Lorenzetti kardeşlerine ait olduğunu savunmuştur (Druskin, 1937, s. 27). Lakin İtalyan araştırmacıların son çalışmaları tüm bu fikirlerin yanlış olduğunu, duvar resminin Buonamico Buffalmacco'ya ait olduğunu ispatlamış gibi görünmektedir. (Opera della Primaziale Pisana Onlus., erişim 2025, Şubat 02). "Ölümün Zaferi" olarak adlandırılmış bu devasa duvar resminde ressam bizlere ölümün kimsenin sosyal statüsüne aldırış etmeden herkesi hayattan koparıp götürdüğünü anlatmaktadır. XIV. yüzyıla ait freskte ölüme teslim olan krallar, piskoposlar, aristokratlarla beraber sade halktan olan kişiler: askerler, rahipler, çiftçiler ve hatta çocuklar bile tasvir edilmiştir. Liszt'in büyük ihtimalle 1938-39 yıllarında İtalya'ya ziyareti sırasında gördüğü bu fresk onu derinden etkilemiş ve "*Totentanz*" parafrazını bestelemeye itmiştir. Resimdeki farklı sahneler, ölüme teslim olanların çeşitli hikayeleri bu parafrazın varyasyon formunda olması fikrini de beraberinde getirmiştir. Tüm bu yaşananların arka planında Orta Çağ Katolik Litürji'sinin heybetli teması – "Mahşer
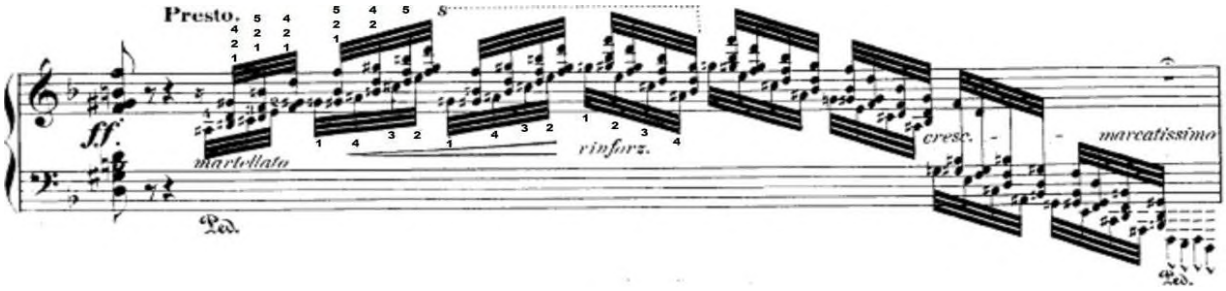
Günü" (*Dies Irae*) teması seslenmektedir. Bu motifin ana tema olarak kullanılması "*Totentanz*"ın besteci tarafından parafraz (farklı besteci ve eserlerin temaları üzerine fantezi) olarak isimlendirilmesine neden olmuştur. "Mahşer Günü" teması Romantik Dönem müziğinde daha önce de kullanılmıştır, H. Berlioz'un Fantastik Senfoni'si (*Symphonie Fantastique*, op.14) buna parlak bir örnektir. Oradaki tek temanın "*Dies Irae*" olmamasından dolayı senfoni parafraz olarak değerlendirilmemektedir. Ancak bazı piyanistler "*Totentanz*" parafrazını daha çok senfonik varyasyon olarak kabul etmektedir. A. Cortot çok doğru olarak her varyasyonda farklı bir hikayenin yaşanması gerektiğini vurgulamaktadır (Cortot, 2005, s. 89). Bu varyasyonların karakteri sürekli değişmekte, genelde ritmik olan varyasyonlar bazen hırçın, bazen romantik ruh hallerine bürünmektedir.

"*Totentanz*" genel olarak temanın sergilendiği girişten ve 5 varyasyondan oluşmaktadır. Bundan başka eserde 3 küçük ve 3 büyük olmak üzere 6 kadans (*Cadenza*) bulunmaktadır. Büyük kadanslar 4. ve 5. varyasyonları birkaç kısma ayırmaktadır. Kadansların ve girişin icrası konusunda meşhur editör ve yorumcular hemfikir olmamaktadır. Örneğin; Busoni edisyonu eserde temanın girişini sadece orkestraya vermektedir (Liszt, 1919, s. 3). Buradaki ana fikir, eserin en başında solisti orkestradaki ana temaya eşlikçi olarak göstermemektir. Birçok icracı şimdi de bu fikri kabul etmektedir. Örnek göstermek gerekirse, ünlü Amerikalı yorumcu Mykola Suk 2011 senesinde Ankara'da yapılan "Liszt-200" Festivalinin altıncı konserinde (CSO Konser Salonu, 20 Ekim 2011) "*Totentanz*"ın piyano girişi olmayan F. Busoni imzalı edisyonunu icra etmiştir (Yener ve diğerleri, 2012, s. 89). Kadansların icrasına da farklı öneriler verilmektedir. Örneğin; Romantik Dönemin en tanınmış icracılarından Liszt'in öğrencisi Hans von Bülow kendi edisyonunda eserin 4. varyasyonundaki büyük kadansı atlayıp *Fugato*'dan (5. varyasyon) devam etmeyi önermektedir (Bülow, 1908, s. 10). Liszt'in başka bir öğrencisi olan Emil von Sauer de kendi edisyonunda aynı yerde kadansı atlamak gerektiğini ima etmektedir (Liszt, 1913, s. 13). Hans von Bülow bununla yetinmeyip eserin devamında da büyük bir fragmanın kesilmesini teklif etmiştir (Bülow, 1908, s. 21). Editör burada eserin neredeyse sekiz buçuk sayfasını (181 ölçü) atlamayı önermektedir. Emil von Sauer'in edisyonunda da bu yerde aynı işaretleri görebiliriz. Eserdeki kısaltmalar konusunu ünlü yorumcu Alfred Cortot da vurgulamaktadır. Varyasyonlardan sonraki final kısmının yedi sayfasının sadece gösterişten oluştuğunu savunan icracı, bu kısaltmaların Liszt'in kendisi tarafından önerildiğini de belirtmektedir (Cortot, 2005, s. 89).

"*Totentanz*" piyanonun verdiği ritimle başlamaktadır. Burada besteci "*Andante*" (76-108) önerse de ritmin 112-114 ("*Moderato*") metronom hızı civarında tutulması bakır sazların "Mahşer Günü" temasının etkisini daha da fazlalaştıracaktır. Tema XIV. yüzyılda veba salgını zamanı ölümün yeryüzündeki muzaffer yürüyüşünü canlandırmaktadır. Piyanonun ritmik akorlarının F. Busoni edisyonu önerisiyle çalınmaması (Liszt, 1919, s. 3) bu yürüyüşün ayak seslerini askıya almakta ve eserin girişini sanatsal anlamda yoksun bırakmaktadır. Orkestra partitüründe piyanonun iptalinden sonra vurmalı sazlardan sadece timpaninin kaldığını görebiliriz (Liszt, 1983, s. 1), bu da girişin etkisini düşürmektedir. Eser girişinin etkili icrası için bu edisyon önerilmemektedir. Temadan hemen sonra gelen virtüöz solo kadanslar için H. von Bülow tarafından kaydedilen pedallar başarılı sayılamazlar. Bu pedallar pasaj öncesi akorun *staccato* efektini sildiği için E. von Sauer edisyonunun pedalları daha uygun gözükmektedir. Araştırmacının önerdiği bu pedal ve parmak numaraları ile girişteki ilk kısa kadansın (Şekil 2) icrası daha kolay olacaktır:

Şekil 2

İlk kısa kadansın tavsiye edilen parmak numaraları.

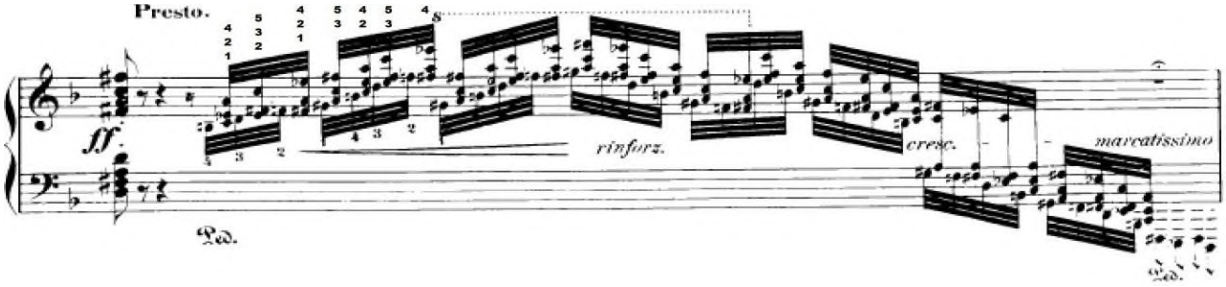


Kaynak: Liszt F. (1913). Totentanz (Ausgabe für 2 klaviere, herausgegeben von Emil fon Sauer). New York: Edition Peters. №7388, s.4

Pasajın sonundaki 4 dörtlük notanın (f-e-f-d) yazıldığı gibi tek pedalla çalınması önerilmemektedir. Seslerin karışmaması açısından bu notaların vurgulu ve ayrı pedallarla çalınmasının akustik açıdan daha avantajlı olacağı muhtemeldir. İkinci kısa kadans için notalarda yazıldığının aksine, araştırmacının tavsiye ettiği parmak numaraları (Şekil 3) aşağıdaki gibidir:

Şekil 3

İkinci kısa kadansın tavsiye edilen parmak numaraları.
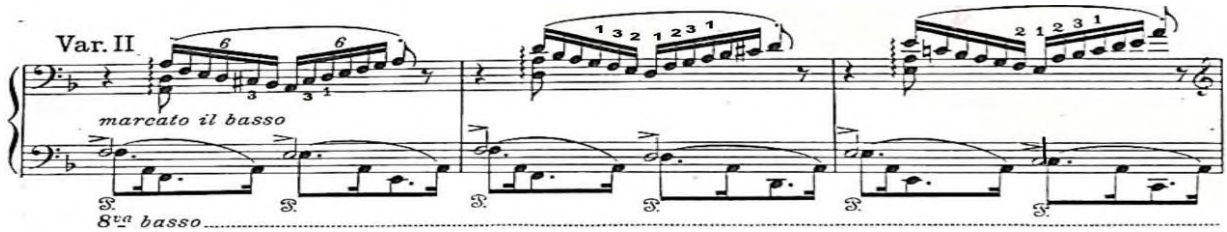


Kaynak: Liszt F. (1913). Totentanz (Ausgabe für 2 klaviere, herausgegeben von Emil fon Sauer). New York: Edition Peters. №7388, s. 5.

Giriş kısmı "*Dies Irae*" teması üzerinde kilise ayinini hatırlatan yavaş fragmanla biter. Bu fragman yaklaşan amansız kader karşısında insanların duasını simgelemektedir. Hemen sonrasında fagotun sinsi temasıyla 1. varyasyon başlamaktadır. Besteci burada ölümcül belanın sinsice insanların evlerine sokulmasını ima etmektedir. Piyanistin solosunda fagotun nüans ve sesini taklit etmesi bu etkiyi kuvvetlendirecektir. Ritimden sapmamak önemlidir.

2. varyasyonda sol elde "*Dies Irae*" teması mümkün oldukça belirtilmelidir. Piyanonun duyurduğu temanın orkestradaki *unison* baslardan yüksekte duyulması güzel bir efekt oluşturmaktadır. Sağ eldeki hızlı iniş ve çıkışlar için araştırmacı notalarda yazılanlara (Liszt, 1913, s. 8) ek olarak aşağıdaki parmak numaralarını (Şekil 4) önermektedir:

Şekil 4

2. varyasyonda tavsiye edilen parmak numaraları.

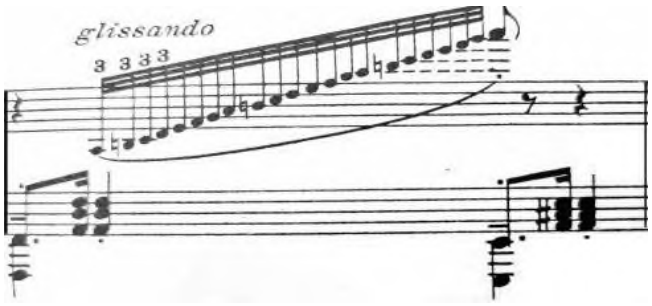


Kaynak: Liszt F. (1913). Totentanz (Ausgabe für 2 klaviere, herausgegeben von Emil fon Sauer). New York: Edition Peters. №7388, s. 8.

Varyasyonun 9. ölçüsünden başlayarak sağ elde toplamda 26 *glissando* icra edilmelidir. Sauer ve Bülow edisyonlarında bunların üzerinde 3 rakamını görmekteyiz (Şekil 5), bunlar parmak numarasına benzemekte ve öğrenciler tarafından yanlış algılanmaktadır.

Şekil 5

Glissando için editörün tavsiyesi.



Kaynak: Bülow H. (1908). Todtentanz. Paraphrase über Dies Irae für Piano und Orchester von Liszt. Leipzig: C.F.W. Siegel,s. 8.

Yalnız bu rakamlar parmak numarası değildir, editörler *glissando* efektinin 3 nolu parmakla yapılmasını istemektedir. Tek tırnakla bu efektin yapılması pek sağlıklı olmadığından *glissando*'ların 3. ve 4. parmaklarla yapılması önerilmektedir. Bu öneri geri dönüş (iniş) *glissando*'ları için geçerli değildir. Geri dönüşler 1. parmakla yapılmalıdır. İnip çıkan *glissando*'lar sağa sola savrulan orak anlamında yorumlanabilir. Bu varyasyonda Liszt, orağıyla insan kütlelerini biçen ölümü anlatmaktadır. Öngörülen sanatsal izlenimi yaratmak için piyanistin bu varyasyonda tempoyu indirmemesi ve metronom hızını 114-116 civarında tutması önerilmektedir.
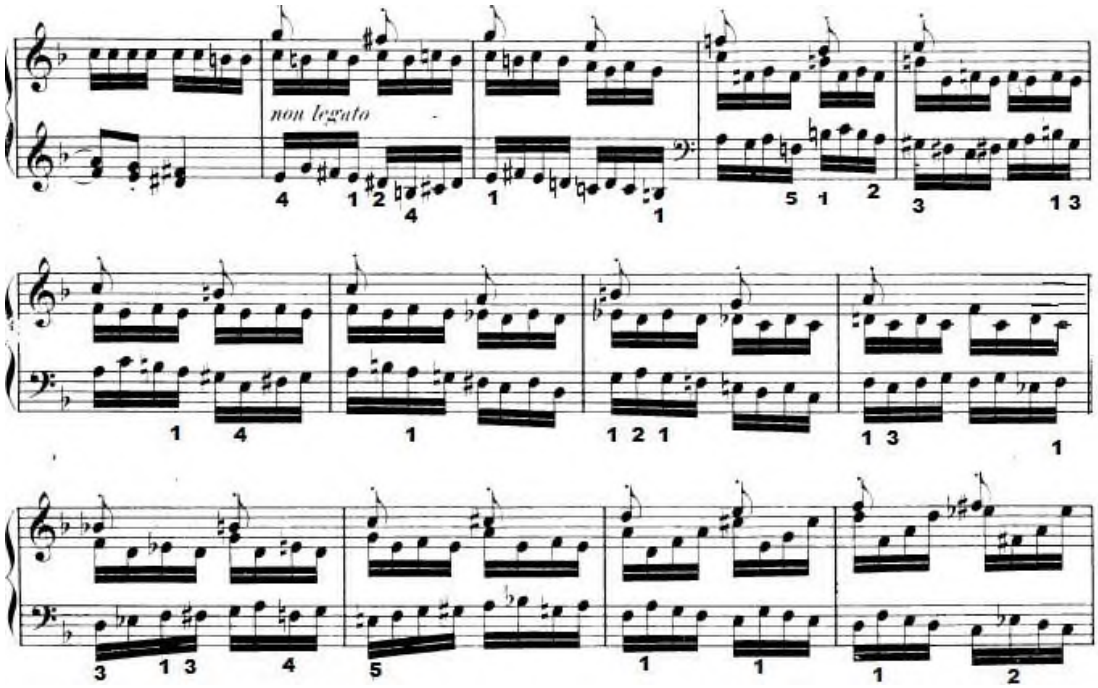
3. varyasyonda tempo aniden yükselmektedir (*Molto vivace*). İlk varyasyonda sinsice başlayan "Mahşer Günü" teması burada neredeyse bir buçuk katı hızlanmıştır. 184 metronom hızındaki bu tema ölümün azgınlaşmasını ima etmektedir. Bu tempo varyasyonun sonuna kadar devam eder ve dörtnala koşan ölüm aniden durup yerini tamamen farklı bir varyasyona bırakır.

4. (*Canonique*) varyasyon adından da görüldüğü gibi dini töreni canlandırmaktadır. Besteci varyasyonun başında "*religioso*" (dini) terimi kullanarak da bunu belirtmiştir. Temposu "*Lento*" olan bu bölümde kurbanlar için yapılan ayin tasvir edilmiştir. Klasik dört sesli füg gibi başlayan bu bölüm bir süre sonra öteki dünyaya uğurlananlar için bir ağıta dönüşmektedir. Arada ışıklı (majör) tonlara da bürünen bu ağıt hızlı 3. varyasyondan sonra seyirci üzerinde güçlü bir etki bırakmaktadır. Tam da bu sırada Hans von Bülow'un çalınmasını istemediği inanılmaz güzellikteki kadans başlamaktadır. Liszt romantizminin güzel örneklerinden olan bu kısımda ebedi uykuya dalmış günahsız çocuklardan bahsedilmektedir (Cortot, 2005, s. 89). Kadans kromatik geçişlerle zengindir. Yükselerek sönen kromatik armoniler Liszt'in bestecilik tekniğinin önemli unsurlarından sayılmakta ve genç ruhların göklere son yolculuğunu anlatmaktadır (Milshtein, 1956, s. 267). Klarnetin hazin solosu kadansın sonlarına doğru piyano eşliğinde bu çocuklara son ninnilerini söylüyordur. Günümüz Klasik Batı Müziğinin ünlü yorumcularından hiçbiri bu kısmı atlamamaktadır.

Aniden ortaya çıkan "*Presto*" pasaj köprüsü bizi 5. varyasyona bağlamaktadır. Bu varyasyon *Fugato* biçiminde bestelenmiş ve eserin en zor kısımlarından sayılmaktadır. Repetisyon (tekrarlanan notalar) tekniği kullanılan bu varyasyon için besteci tarafından "*Vivace*" temposu öngörülmektedir. Günümüz ünlü piyano yorumcuları bu varyasyonu 140-152 arası metronom hızlarında icra etmektedir. Bu hızlara çıkabilmek için varyasyonda özellikle sol elin parmak numaralarını titizlikle seçmek gerekir. Her piyanist için bu numaralar farklılık gösterse de araştırmacı tarafından sol el için aşağıdaki parmak numaraları (Şekil 6) önerilmektedir.

Şekil 6

Fugato için tavsiye edilen parmak numaraları.



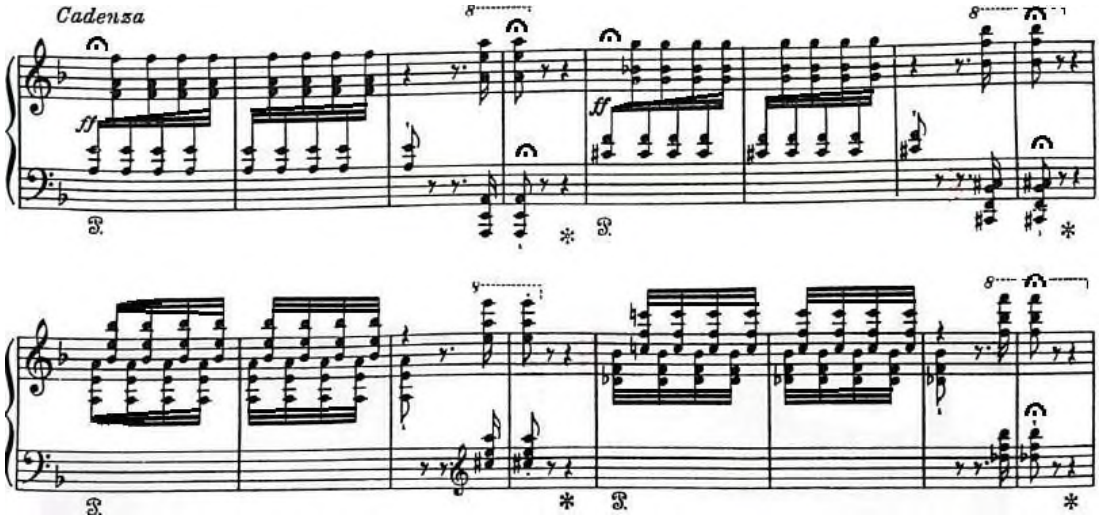
Kaynak: Liszt F. (1913). Totentanz (Ausgabe für 2 klaviere, herausgegeben von Emil fon Sauer). New York: Edition Peters. №7388, s. 16.

E. Sauer edisyonunda yazılanlarla beraber bu parmak numaralarının, eseri deşifre eden genç piyanistlerin işini kolaylaştıracağı düşünülmektedir. İcracıdan gerçek bir virtüözite ve dayanıklılık talep eden bu varyasyon eserin en uzun ve zorlu kısmıdır. Toccata tarzındaki bu varyasyonu teknik mükemmelliğe ulaştırmak için piyanistin uzun zaman ve efor sarf etmesi gerekmektedir. *Fugato* varyasyonunun repetisyon kısmının senkop ritimle çalışılması önerilmektedir. Tekrarlanan notaların kusursuz eşitliğine ulaşmak için onları ters ve düz senkoplara ayırıp çalışmak gerekmektedir. Ayrı ellerle senkop çalışılması önerilmemekte, eller senkron hareket etmelidir. Bu çalışmanın iyi sonuçlar vereceği muhtemeldir.

5. varyasyondan sonra Si majör (H-Dur) tonunda yorumcuların Final diye nitelendirdikleri kısım başlamaktadır. Bu virtüöz kısmın temposunun en az *Allegro* (metronom 120) olması gerekmektedir. Burada besteci birçok farklı tona modülasyon yaparak piyanistin teknik imkanlarını sergilemektedir. A. Cortot bu kısmı atlamayı önerse de "*Totentanz*"la sahneye çıkan hiçbir icracı bu kısmı atlamamaktadır. Piyano ve orkestra arasında diyaloglarının bol olduğu bu gösterişli kısım 5. kadansla durdurulmaktadır. Bu kadansı notalarda yazıldığı gibi ritmik çalmak onu çok sönük ve tekdüze gösterebilir. Eserin bu kısmını aşağıda (Şekil 7) belirtildiği gibi hızlanan ritimler ve *fermata*'larla (duraksamalar), bir *rubato* (serbest yorum) havası vererek icra etmek önerilmektedir.

Şekil 7

Kadans başının önerilen icrası.



Kaynak: Liszt F. (1913). Totentanz (Ausgabe für 2 klaviere, herausgegeben von Emil fon Sauer). New York: Edition Peters. №7388, s. 24.

Kadans sonrası orkestranın bakır sazları kraliyet geçişini anımsatan bir giriş sergilemektedir. Bazı araştırmacılar notalarda belirtilmese de bu kısmı 6. varyasyon diye nitelendirmektedir (Druskin, 1937, s. 32). Burada besteci tarafından *Sempre allegro* (sürekli hızlı) temposu belirtilse de birçok orkestra şefi burada tempoyu daha yavaş ve ihtişamlı tutmaktadır. Büyük ihtimalle besteci burada kraliyet ailesi mensubunun cenaze törenini ima etmiştir. Eserin bu bölümünde piyano partisi flütün tiz sesleri eşliğinde sürekli üst oktavlarda seyretmektedir. Bazı eleştirmenler bu kısımların ksilofon (*xylophone*) sesine benzediğini ve ölümün çuvalına doldurulmuş iskelet kemiklerinin şakırtısını anımsattığını iddia etmektedir (Cortot, 2005, s. 89; Druskin, 1937, s. 32). Bu nedenle üst oktavlardaki pasaj ve motiflerin icrasında pedalların çok az basılmasına, seslerin net olmasına ve yayılmamasına dikkat etmek gerekmektedir. Bu netlik arayışları sonuncu, 6. kadans için de geçerlidir. Sağ eldeki beş oktavlık dört pasajın her birine sol elde akorlardan oluşan "*Dies Irae*" motifi eşlik ediyor ve besteci burada tek pedal işareti koymuştur. Seslerin fazla karışması nedeniyle bu durum birçok piyanistin kafasında soru işareti bırakmaktadır. Muhtemelen buradaki problem Romantik Dönem piyanolarının teknik ve akustik kapasitesi ile ilgilidir. Dönemin enstrümanlarının karakteristik özelliklerinden dolayı o zamanlar bu fragmanda sesler fazla karışmamış olabilir, ancak günümüz piyanoları için bu durum geçerli değildir ve tek pedalda tüm pasaj ve motifleri çalmak inandırıcı gelmemektedir. Bu nedenle sonuncu kadansta sol el motiflerinin her bir akoruna birer pedal basılması önerilmektedir.

Eserin sonunda ortaya çıkan paralel *glissando*'lar bize yeniden ölümün orağını hatırlatmaktadır. Bu sahnenin gerçekçi olabilmesi için son kısım çok hızlı (*Presto*) icra edilmelidir. Nihayetinde tüm klavye boyu inen kromatik paralel oktavlar ölümün zaferi ile bu ünlü eseri bitirmektedir. Bu pasajın teknik yönden başarılı ve temiz olabilmesi için icra zamanı özellikle her iki elin baş parmağının kontrol altında tutulması gerekmektedir. Bu parmaklar doğru notalara basarsa oktav pasajının temiz olma ihtimali yüksektir.

Sonuç ve Öneriler

Liszt'in "*Totentanz*" eseri piyano edebiyatının favori eserlerinden olmakla beraber icracı tavsiyeleri, yorumu ve düzeltmeleri olmadan düşünülemez. 1865 yılında Hans von Bülow'un Lahey prömiyerinde seyirciler tarafından soğuk karşılanan bu eserin Nikolay Rubinstein'in 1867 Varşova konserinden sonra büyük rağbet görmesi tesadüfi değildir. Bunun ispatını Liszt'in piyaniste ve Carolyne zu Sayn-Wittgenstein'a yazdığı mektuplarda görebiliriz. Rubinstein'a yazdığı mektupta (Mayıs 1873) besteci icracıya teşekkür ederek

"mucizevi başarı" kazandığını söylemekte (Milshtein, 1971, s. 265), Wittgenstein'a yazdığı mektupta ise bir eserin kabul görmesi için yorumcunun önemini vurgulamaktadır. C. Wittgenstein'a 11 Mayıs 1881'de yazılmış bu mektupta bir önemli detay daha dikkat çekmektedir. Besteci burada "*Totentanz*" hakkında "elli sayfalık ve yirmi dakikalık bir eser" ibaresi kullanmaktadır (Milshtein, 1971, s. 266). Oysa şimdiki konser kayıtlarını incelediğimizde bu eserin icrasının yaklaşık on beş dakika sürdüğünü görmekteyiz (Chimayou, Rhorer, erişim 2025, 14 Şubat). Bu da eserin şimdiki temposunun bestecinin planladığından çok daha hızlı olduğunun göstergesidir. İcrayı bestecinin tahmin ettiği zaman süresine yaymak eserin temposunu önemli ölçüde düşmesine ve seyirci üzerindeki etkisinin azalmasına neden olmaktadır. İlk başarılı yorumcu olan Rubinstein hakkında çağdaşlarının hatıralarını incelediğimizde onun hırçın ve güçlü icrasından övgüyle bahsettiklerini görmekteyiz (Alekseev, 1988, s. 288-289). Kuvvetle muhtemeldir ki piyanist kendisine has hırçınlıkla eseri çok daha hızlı tempolarda icra ederek besteciden farklı bir bakış açısı sergilemiş ve seyirciyi etkilemeyi başarmıştır. Liszt'in bunu hoşgörüyle karşılaması da gayet olağan gözükmektedir, kendisinin de farklı bestecilerin eserlerine eklentiler yapmaktan kaçınmadığı bilinen bir gerçektir (Gültek, 2007, s. 272). Bu nedenle "*Totentanz*" günümüze farklı edisyonlarda ulaşmıştır. Farklı yorumcu ve editörlerin bu edisyonlardaki tavsiyelerini gözlemlemekle beraber, araştırmada eserin teknik icrası ve sanatsal yorumu konusunda genç icracılara önerilerde bulunulması hedeflenmiştir.

Araştırmanın bulguları sonucunda eserin icrasına karar vermiş genç sanatçı adaylarının sanatsal yönden karşılaşacağı problemleri şöyle sıralayabiliriz:

- Eserin konusunun bilinmemesi. Bu, yorumu etkileyecek problemlerdendir. Temel olarak yorumcu adaylarına Hans Holbein'in ünlü resim serisinin ve Pisa şehrindeki *Campo-Santo* freskinin görüntü ve konusunun incelenmesi tavsiye edilmektedir.
- "*Dies Irae*" temasının anlamının bilinmemesi. Bu motifin ve konusunun araştırılması yeterlidir. Klasik Batı Müziği'nde temanın kullanılmış olduğu eserleri (örneğin, Berlioz'un "Fantastik" Senfoni'sinin son bölümünü, Rachmaninov'un "Paganini teması üzerine Rapsodi" varyasyonlarını) dinlemek ve motifin kullanım amacı hakkında bilgi edinmek yeterli olacaktır.
- Eserin genel temposunun düşük tutulması. Yorumu en fazla etkileyecek problemlerden sayılabilir. Eserin girişindeki *Andante* yerine daha hızlı *Moderato* veya *Allegro* tercih edilmelidir. Yavaş varyasyon ve kadanslar dışında temponun hep *Allegro* ve üstünde tutulması tavsiye edilmektedir. Bestecinin belirttiği yirmi dakikanın aksine, eserin icra süresinin 15-16 dakikaya düşürülmesinin seyirci üzerindeki etkiyi artıracağı muhtemeldir.
- Dördüncü "*Canonique*" varyasyona koral havası verilmemesi. Yorumcu bu varyasyonu yavaş (*Lento*) çalmakla yetinmemeli, aynı zamanda da dini ayin müziği tarzında yorumlamalıdır. Her edisyonda bulunmasa da bestecinin belirttiği "*religioso*" (dini) terimi burada tempodan çok daha önemlidir. Bu kısım sanki korkunç olayların yaşandığı iki hızlı varyasyon arasındaki bir dini törendir.
- 5. Kadansın ritmik icra edilmesi. Bu solo fragmanı notalarda yazıldığı gibi çalmak onu tekdüze ve anlamsız göstermektedir. Kadansın başını *rubato* (serbest) icra etmek, *fermata*'larla başlamak ve gittikçe hızlandırarak ikili nota pasajlarına bağlamak bu bölümü daha inandırıcı hale getirmektedir.
- Son kısımdaki pedal kullanımının yanlışlığı. Final kısmında fazla pedallardan kaçınılması tavsiye edilmektedir. Eleştirmenlerin ima ettiği kemik şakırtısı efektini sağlayabilmek için pedallar asgari düzeyde tutulmalıdır.

İcracı adayların "*Totentanz*" eserini deşifre edeceği zaman karşılaşacakları teknik problemleri de şöyle sıralaya biliriz:

- Kısaltmalar: Birçok nota edisyonunda belirtilmiş kısaltmalar icracı adaylarını şaşırtmaktadır.

Bu işaretler geçen yüzyıllarda birçok yorumcunun yaptığı araştırma ve tartışmaların sonucudur. Aradan geçen zaman diliminde bu tartışmalar geçerliliğini yitirmiş gözükmektedir; zira CD ve konser video kayıtlarında yorumcular tarafından bu kısaltmaların yapılmadığı tespit edilmiştir. Kısaltmaların yapılmaması gerekmektedir.

- Akor pasajlarındaki parmak numaraları. İlk iki kadans için parmak numaralarının seçilmesi önemlidir. Bazı edisyonlarda verilen numaralar her el yapısına uymamaktadır. Bu nedenle alternatif parmak numaraları seçilmelidir. Araştırmada bu tür alternatifler teklif edilmektedir.
- *Glissando*'lardaki parmak numaraları. Sauer ve Bülow edisyonlarında belirtilmiş numaralar geçerli olsa da *glissando*'ların güvenilir şekilde icrası için araştırmada önerilen çift parmak kullanımı tavsiye edilmektedir.
- *Fugato*'daki repetisyon tekniğinin netleşmesi için çalışmalar ve parmak numaraları. En zor kısımlardan olan bu varyasyonun ters ve düz senkop çalışmalarıyla düzenlenmesi önerilmektedir. Bu kısım için araştırmada farklı parmak numaraları da tavsiye edilmektedir.
- Oktav pasajlarındaki teknik çalışmalar. Zor bir teknik olan kromatik oktav pasajlarını temiz icra edebilmek için öncelikle baş parmaklarla bu kısımları çalışmak gerekmektedir. Çalışma zamanı el oktav pozisyonunda olsa da sadece birinci parmaklarla tuşlara basılmalıdır. Bu çalışma yavaştan hızlıya doğru geliştirilmelidir. Bu öneri oktavların temiz icrası için tavsiye edilen yöntemlerden sayılmaktadır.

Franz Liszt'in "*Totentanz*" varyasyonları zor teknik altyapısı ve ilginç konusu ile dünya konser piyanistlerinin favori eserlerindendir. Araştırma çerçevesinde bu eserin farklı yönlerden incelenerek yeterli entelektüel birikime ve iyi teknik seviyeye sahip olan konservatuvar lisans ve lisans üstü programı öğrencilerinin repertuvarlarına dahil olabilmesi hedeflenmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Samir Mirzayev
[1] Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Antalya, Türkiye
0000-0002-7855-966X rimasveozrim@yahoo.com; smirzayev@akdeniz.edu.tr

Kaynakça | References

Bülow H. (1908). *Todtentanz. Paraphrase über Dies Irae für Piano und Orchester von F. Liszt.* Leipzig: C.F.W. Siegel.

Chimayou B., & Rhorer J. (2025, 14 Şubat). *Liszt: Totentanz.* Hr-Sinfonieorchester. Bertrand Chimayou., Jeremie Rhorer, https://www.youtube.com/watch?v=ZrmaZGjWg1I

Clark M. (2015). The Piano Concerto Transcription: Liszt's Back Door Entrance to the Genre. *The American Musicological Society Southwest Chapter*, Volume 4, Spring 2015, University of North Texas.

Ebesek Ö. (1996). *Franz Liszt'in Orkestra Eşlikli Piyano Eserlerinin İncelenmesi.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Gültek B. (2007). *Piyano. Bir Çalgının Biyografisi.* Ankara: Epilog Yayınları. ISBN 978975-01831-0-2.

Liszt F. (1913). *Totentanz (Ausgabe für 2 klaviere, herausgegeben von Emil fon Sauer).* New York: Edition Peters. №7388.

Liszt F. (1919). *Totentanz. Phantasie für Pianoforte und Orchestra (Herausgegeben von Ferruccio Busoni).* Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Liszt F. (1972). *Klavierwerke. Ungarische Rhapsodien I.* Budapest: Editio Mısica Budapest.

Liszt F. (1974). *Annees de Pelerinage II.* Budapest: Editio Musica Budapest, Z. 6785.

Liszt F. (1975). *Annees de Pelerinage III.* Budapest: Editio Musica Budapest, Z. 6957.

Liszt F. (1982). *Douze Etudes D'execution Transcendante.* Leipzig: VEB Breitkopf & Hartel Musikverlag.

Liszt F. (1983). *Totentanz (Danse Macabre) für Klavier und Orchester*. Budapest: Editio Musica Budapest, Z.40048.

Liszt F. (1988). *Complete Etudes for Solo Piyano. Series II.* New York, Dover Publications, Inc., ISBN 0-486-25815-7.

Liszt F. (1999). *Harmonies Poetiques et Religieuses.* München: G. Henle Verlag.

Mirzoev S. (2012). A General Perspective Into Liszt's Piano Concertos. Yener Y. A., Bozkurt İ. E., Argat D. *The International Liszt Festival and Symposium. Celebrating the Bicentennial of his Birth* (s. 42-45). Ankara: Hacettepe Üniversitesi. ISBN 978-975-491-343-9.

Opera della Primaziale Pisana Onlus. (2025, 02 Şubat). *Gli affreschi del Camposanto Monumentale di Pisa* (20 Mag 2018) [opapisa.it page], https://www.opapisa.it/eventi/gliaffreschi-del-camposanto-monumentale-di-pisa/

Piyano müfredatı. (2024, 31 Aralık). *Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı* sayfası, https://webis.akdeniz.edu.tr/uploads/1037/files/piyano_mfrdt_lisans.pdf

Ural A., & Kılıç İ. (2011). *Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi*. Ankara: Detay Yayıncılık. ISBN 9789758969173.

Yener Y. A., Bozkurt İ. E., & Argat D. (Ed.), (2012). *The International Liszt Music Festival and Symposium. Celebrating the Bicentennial of his Birth*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi. ISBN 978-975-491-343-9.

Алексеев А. Д. (1988). *История Фортепианного Искусства, (2-ое изд., дополненное),* Москва: Музыка. ISBN 5-7140-0195-8.

Друскин М. (2002). *История Зарубежной Музыки. Вторая половина XIX века.*

Издательство "Композитор". Санкт-Петербург. ISBN 5-7379-0201-3.

Друскин М.С. (1937). *Фортепианные Концерты Листа.* Ленинград: Ленинградская Филармония, № 2627.

Лист Ф. (22.01.2025) *Композиторы Исполнители*, https://classiconline.ru/ru/composer/Liszt/42

Мильштейн Я. (1956). *"Ф. Лист I".* Москва: Государственное Музыкальное Издательство.

Мильштейн Я. (1971). *"Ф. Лист. Издание второе, расширенное и дополненное".*

Москва: Издательство "Музыка".

Сабольчи Б. (1959). *Последние годы Ференца Листа*. Издательство Академии Наук Венгрии (Szabolcsi Bence, Liszt Ferenc Esteje. Zenemükiado Vallalat, Budapest,1956, Çev.: Krause P.E.), Будапешт.

Корто А. (2005). *О Фортепианном Искусстве* (çev. Аджемов К. Х.). Москва: Издательский дом "Классика XXI". ISBN 5-89817-114-2.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 235–249

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658212

Başvuru | Submitted 14.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 25.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 05.05.2025
Kabul | Accepted 17.05.2025
Online Yayın | Published Online 11.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Arel Teorisinin İktidarı Üzerine Bir İnceleme

A Study on the Authority of Arel Theory

Pınar Çakı [1] & Gözde Çolakoğlu Sarı [2]

[1] İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul, Türkiye
[2] İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Türk makam müziği dünyasının başat aktörlerinden ve yönlendiricilerinden biri olan Hüseyin Sadettin Arel, müzik alanında gerçekleştirdiği bilimsel ve sanatsal çalışmaları, yayıncılığı, eğitimciliği, yöneticiliği, Türk makam müziği kuramı ve öğretiminde sistem kuruculuğu, besteciliği ile yaşadığı dönemde ve günümüzde önemli etkiler yaratmış, kuramcısı olduğu Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi eleştiri ve tartışma konusu haline gelmiştir. Bu makale, Türk makam müziği kuramında önemli bir dönüm noktası teşkil eden Arel teorisinin, tüm eleştirilere rağmen eğitim-öğretim ve icra alanlarında günümüze dek devam eden sürekliliğini; bu sürekliliği mümkün kılan kuramsal meşruiyet zemini ve kurumsal yapılarla ilişkili etkenler çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamı, Arel teorisinin işlevselliği dışında, bu sistemin sürekliliğini sağlayan sosyal ve kurumsal mekanizmaların analizini içermektedir. Bu doğrultuda, Arel'in etrafında oluşan "Arelciler" olarak adlandırılan müzik çevresi, bilim sosyolojisinde "epistemik cemaat" şeklinde karşılık bulan kavramsal çerçeveyle ilişkilendirilmiştir. Araştırma yöntemi olarak nitel yaklaşıma dayalı betimsel analiz tercih edilmiştir. Literatür taraması sonucunda elde edilen veriler, Warren Olaf Hagstrom'un epistemik cemaatlere ilişkin modelinden yararlanılarak değerlendirilmiş; Arel'in görev yaptığı kurumlar, yayımladığı dergiler ve yetiştirdiği öğrenciler üzerinden kurulan kişiler arası ağın, Arel teorisinin iktidarını nasıl sürdürdüğü analiz edilmiştir. Sonuç olarak, Arel teorisinin günümüzdeki etkisinin yalnızca kuramsal yeterliliğine değil, çevresinde oluşan bilimsel/epistemik cemaatin devamlılığına dayandığı tespit edilmiştir.

Abstract

Hüseyin Sadettin Arel, who is one of the leading actors and directors of the world of Turkish makam music, has created significant effects in his time and today with his scientific and artistic works in the field of music, publishing, education, management, system builder in the theory and teaching of Turkish makam music, and composer, and the Arel-Ezgi-Uzdilek System, which he theorized, has become a subject of criticism and discussion. This article aims to analyze the continuity of Arel's theory, which constitutes an important turning point in the theory of Turkish makam music, in the fields of education and performance despite all the criticisms, within the framework of the factors related to the theoretical legitimacy ground and institutional structures that make this continuity possible. The scope of the study includes the analysis of the social and institutional mechanisms that ensure the continuity of this system, apart from the functionality of Arel theory.

In this direction, the music circle formed around Arel, called "Arelists", was associated with the conceptual framework that corresponds to the "epistemic community" in the sociology of science. Descriptive analysis based on qualitative approach was preferred as the research method. The data obtained as a result of the literature review were evaluated using Warren Olaf Hagstrom's model of epistemic communities; it was analyzed how the interpersonal network established through the institutions where Arel worked, the journals he published and the students he trained maintained the power of Arel theory. As a result, it has been determined that the influence of Arel's theory today

Atıf | Citation: Çakı, P. & Çolakoğlu Sarı, G. (2025). Arel teorisinin iktidarı üzerine bir inceleme. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 235-249. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658212

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Çakı, P. & Çolakoğlu Sarı, G.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Pınar Çakı caki19@itu.edu.tr

is based not only on its theoretical competence but also on the continuity of the scientific/epistemic community formed around it.

Anahtar Kelimeler Arelcilik · Hüseyin Sadettin Arel · müzikoloji · müzik sosyolojisi

Keywords Arelism · Hüseyin Sadettin Arel · musicology · music sociology

Extended Summary

This study has been written with the idea that 'the basic unit of analysis in social sciences is persons' and with the aim of finding the reasons for the ongoing power of Hüseyin Sadettin Arel, the theoretician of Arel's theory, in Turkish makam music. Because individuals are the cause and director of everything that happens in the social world. Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) witnessed the collapse of the Ottoman Empire and the innovation movements that took place in the establishment of the Republic. The issues faced by Turkish makam music in the process of the construction of the Turkish nation-state, which took place during his lifetime, could not escape being an instrument of efforts to legitimize or push it out of the sphere of legitimacy, and all these factors became an important determinant factor that shaped Arel's musical works. The power centers that shaped music policy after the Republican Era stated that the Turkish makam music tradition did not belong to the Turkish nation. In the face of this discourse, Arel defined the Turkish makam music tradition as 'our own national music' and argued that this music should be given a central place in the modern national culture of the future. In line with this aim, he aimed to modernize the theoretical foundations of Turkish makam music, standardize the sound system and ensure the transmission of Turkish makam music within a scientific framework. Hüseyin Sadettin Arel, although he was one of the main actors and guides in the world of Turkish makam music, was perhaps the musicologist who became the subject of the most criticism and debate with the Arel-Ezgi-Uzdilek System he implemented. Despite the criticisms, the Arel-Ezgi-Uzdilek System, which he theorized, is a structure that is still effectively implemented in music education and performance institutions, especially conservatories, foundations, associations and TRT. When the literature is examined, it seems possible to categorize the criticisms of Arel's theory under three main headings. These are the Main Scale-Cargâh maqam, the 24-part sound system and Makam Classification-Shad maqams. In addition to these, the association of Arel's theory with the concept of tonality belonging to western music can be given as another criticized title. The examination of the ongoing power of the Arel System, despite all the negative criticisms about it, in the maqam activity areas of Turkish maqam music, namely education-teaching and performance, has been tried to be explained through the concept of 'epistemic community' in the sociology of science, which is called 'Arelciler/Arel School', which constitutes Arel's musical environment. Epistemic, in the crudest terms, means that which is related to knowledge, and community means community. It is possible to briefly define the epistemic community as 'the community of knowledge-science'. In his sociology of science essay titled “Epistemic Community”, Hüsamettin Arslan defines the Epistemic/Scientific community as: “a social form of existence, a social and historical collectivity, without which knowledge cannot exist; where knowledge is constructed, processed, developed, accredited and passed on to future generations”. From Hüseyin Sadettin Arel's music educators to his own students, from the music institutions he worked in to the magazines he published, in short, it can be said that almost all the elements that make up Arel's musical environment are compatible with the concept of epistemic community. Sociologist Warren Olaf Hagstrom's six points on the channels of communication between the scientific/epistemic community within academic institutions were evaluated through the people and situations in Arel's musical circle, and it was seen that musicologists, composers and performers, called Arelists, were the main elements that ensured the power of Arel's theory. In particular, the education of Arel's theory through his students, defined as 'Arelists', who took part in the new conservatories to be established, which Arel explained as his 'ultimate goal', was effective in official music institutions and academic circles, thus reinforcing his authority and power in the music world and ensuring its continuity until today.

Arel Teorisinin İktidarı Üzerine Bir İnceleme

Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), yaşadığı zaman diliminde Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasına ve Cumhuriyet'in kuruluşunda meydana gelen yenilik hareketlerine tanıklık etmiştir. Bu dönem, kültürel ve siyasi açıdan oldukça çalkantılı, birbirinden farklı ideolojilerin benimsendiği yıllar şeklinde tarif edilebilir. Dönem, II. Meşrutiyet'in Osmanlıcılık ideolojisinden, Türkçülük ideolojisine geçiş dönemi olarak da tanımlanabilir. Yaşadığı dönem içinde gerçekleşen, Türk ulus-devletinin yapılanma sürecinde Türk makam müziğinin karşı karşıya kaldığı meseleler, meşrulaştırma veya meşruluk alanının dışına itme çabalarına hizmet etmekten kurtulamamış; tüm bu etkenler, Arel'in müzik çalışmalarına yön veren önemli bir belirleyici unsur olmuştur. Bu kapsamda Arel'in teori alanındaki çalışmalarının Osmanlı'nın bitişi ile erken Cumhuriyet sürecinin sosyal ve kültürel şartları içerisinde değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Cumhuriyet Dönemi sonrasında müzik politikasını şekillendiren çevreler Türk makam müziği geleneğini Enderun musikisi, Arap ve Acem musikisi hatta Bizans'a ait "yabancı" bir müzik olarak betimlemişler ve bizatihi Türk milletinin malı olmadığını belirtmişlerdir. Böylesi bir dönemde Arel, bir yandan hâkim söylem tarafından yabancı bir müzik olarak sınıflandırılan Türk makam müziği geleneğini 'öz milli musikimiz' olarak tanımlamış, bir yandan da ona geleceğin modern kültürü içinde merkezi bir yer verilmesi gerekliliğini savunmuştur. Bu amaç doğrultusunda, Türk makam müziğinin teorik temellerini modernleştirme gayreti ile ses sistemini standardize ederek, Türk makam müziğine bilimsel bir çerçeve kazandırmayı amaçladığı düşünülmektedir. Zira bu yaklaşımın, Cumhuriyet devrimlerinin felsefesi ve dönemin politik yaklaşımıyla uyumluluk gösterdiğini söylemek mümkün görünmektedir.

Günümüzde ise Arel teorisi; makam anlayışının 'makam-mod-tonalite' ekseninde dizi şeklinde yapılandırılması, "basit" kelimesiyle ifade edilen 12 makamın dörtlü ile beşlilerin birleşerek 53 komadan oluşma kuralı, ana dizi, değiştirme işaretleri, makam tasnifi, eski bilgilerin ve batı müziğinin yorumu gibi yönleriyle Türk makam müziği icrasını tam olarak karşılamadığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Tüm eleştirilere rağmen, kuramcısı olduğu Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'nin; konservatuarlar, vakıflar, dernekler ve TRT başta olmak üzere müzik eğitimi ve icra kurumlarında uygulanmasına etkin şekilde devam edildiği bilinmektedir. Hakkındaki olumsuz yaklaşımlara rağmen, Arel teorisinin Türk makam müziğinde iktidarının sebeplerini anlamak adına; "iktidar", "epistemik cemaat" ve "Arelciler" başlıklarını irdelemenin yerinde olacağı düşünülmüştür.

Araştırmanın Konusu, Amacı ve Önemi

Türk makam müziği nazarî anlatımında Kemal İlerici, Ekrem Karadeniz, Mildan Niyazi Ayomak, Nail Yavuzoğlu, Erol Sayan gibi aktörler tarafından farklı teori modellerinin önerildiği ve günümüzde kurumsal çatı altında bu önermeler ile nazarî öğretimin süregeldiği bilinmektedir. "Arel Teorisinin İktidarı Üzerine Bir İnceleme" başlıklı bu makalede, Arel teorisine yöneltilen tüm olumsuz eleştirilere ve yerine alternatif teoriler önerilmesine rağmen, Türk makam müziğinin faaliyet alanları olan eğitim-öğretim ve icrada süregelen iktidarının irdelenmesi amaçlanmış; Arel'in müzik çevresini oluşturan, "Arelciler" veya "Arel ekolü" şeklinde isimlendirilen bileşen, bilim sosyolojisinde "epistemik cemaat" şeklinde karşılık bulan sosyoloji kavramı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Arel teorisinin Türk makam müziğindeki iktidarının irdelenmesi, işlevselliği ve geleneğe uygunluğu gibi konulardaki tartışmalara farklı bir perspektif sunma potansiyeli bakımından kayda değer görülmüştür.

Yöntem

Makalede, literatür incelemesinin ardından edinilen bilgiler, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma yöntemi ile özetlenip yorumlanmaktadır. Bu noktadan hareketle; Hüseyin Sadettin Arel ve müzik

çalışmalarını şekillendiren mevcut koşullar, ilişkiler, kişiler ve durumlar arasındaki etkileşim üzerinden tanımlanacağından, Arel teorisi makalede genel çerçevesiyle aktarılmış; işlevselliği veya pratiğe uygunluğu gibi konular makalenin kapsamına dahil edilmemiştir. Arel teorisinin Türk makam müziğindeki iktidarını değerlendirmede önemli yapı taşları olması sebebiyle "iktidar" ve "epistemik cemaat" kavramları Arel'in müzik çevresi ve müzik bilimi çalışmaları ile ilişkilendirilecek; epistemik cemaat çevresini oluşturan, "Arelciler" olarak isimlendirilen aktörlerin iktidara etkileri yorumlanacaktır.

Literatür Özeti

Hüseyin Sadettin Arel hakkında daha önce yapılan çalışmalar; Suphi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek ile birlikte geliştirdikleri Türk makam müziği ses sisteminin teorik altyapısı ve matematiksel hesaplamaları, bu sistemin Türk müziği eğitiminde nasıl uygulandığı, Türk makam müziğini modernleştirme çabaları, besteci kimliği üzerine çalışmalar, eserleri ve bestelerinin müzik tarihindeki yeri şeklinde sınıflandırılabilir. Ancak Hüseyin Sadettin Arel'e ilişkin yapılan bilimsel çalışmaların ve literatürün 2017 tarihinden itibaren ivme kazandığını söylemek mümkündür. Arel ile doğrudan ilgili literatürdeki başlıca kaynaklar: Yılmaz Öztuna'nın 1986 tarihli "Saadettin Arel" başlıklı kitabı, Gökhan Yalçın (2013), Emrah Hatipoğlu (2014), Korhan Işıldak ve Banu Geboloğlu (2015) makaleleridir. Gözde Çolakoğlu Sarı, aynı tarihe kadar içlerinde Arel'in ismi, sistemi, besteleri ve çalışmaları geçen lisansüstü tezlerin sayısının şaşılacak kadar az olduğunu bildirmiştir (Çolakoğlu Sarı, 2018, s. 170).

Bu doğrultuda 13-14 Aralık 2017 tarihi önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. 41 bilim insanının katkılarıyla "Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu" düzenlenmiş ve neticesinde Arel'i anlamaya çalışan bilimsel makale, tez ve akademik çalışmaların sayısında artış olduğu gözlenmiştir. Hüseyin Saadettin Arel'in makam teorisi, kitapları, makaleleri, besteleri ve düşünceleri bilimsel, eleştirel ve analitik yöntemler ile tartışılmış; bu bildiriler sempozyum sonrasında yayınlanarak araştırmacıların bilgisine sunulmuştur. Bu çalışmalardan başka; Sami Dural'ın (2019) ve Orkun Zafer Özgelen'in (2024) doktora tezleri, Okan Murat Öztürk (2018), Sami Dural (2019) Orkun Zafer Özgelen, Gözde Çolakoğlu Sarı ve Sadık Uğraş Durmuş'un (2023) makaleleri, alandaki literatür verilerinin de artışını göstermektedir. Yapılan literatür taramasında, "Arel Teorisinin İktidarı Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makale konumuzun daha önceki çalışmalarda ele alınmadığı ve alanındaki ilk çalışma olduğu tespit edilmiştir.

Tarihsel Akışta Teori Ekollerinden 'Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne

Türk makam müziğinin teori kısmını oluşturan nazariyat bilgisinin tarihi temelleri, Ortaçağ İslâm dünyasında atılmıştır. Ortaçağ İslâm dünyasında müzik teorisi üzerine çalışmaları bulunan El-Kindî, Farabi, İbn-i Sînâ, Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî gibi yazarlar, "edvar" olarak isimlendirilen eserlerinde dönemin müzik nazariyatına dair konuları kaleme almış ve bu konuları matematik, geometri, astronomi gibi alanlarla ilişkilendirmişlerdir. 13. yüzyıl teorisyeni Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ile başlayan, makam anlatısını sistematik bir yaklaşımla ifade etme şeklindeki nazariyat anlayışı "sistemci ekol/okul", bu anlayışı takip eden teorisyenler ise "ilim erbabı" olarak isimlendirilmiştir. Dönemin müzik teorisi, 17'li ses sistemi üzerine kuruludur ve 12 makam, 6 âvâze, 4 şube ve 24 terkib şeklinde belirtilmiştir.

Ortaçağ İslam coğrafyasına ait "sistemci geleneğin" Osmanlı ve Anadolu'ya gelişiyle, nazarî anlatımda ana hatların aynı kaldığı, fakat bölgesel kimliği yansıtan yeni özelliklerin eklendiği görülmektedir. Sistemci geleneğin Anadolu'ya geçişiyle, makam tanımlarında seyir ve kozmolojinin önem kazanması gibi yeni özelliklerin eklendiği nazariyat anlayışı "Anadolu okulu", bu anlayışı takip eden teorisyenler ise "iş erbabı" olarak isimlendirilmiştir. 13. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar geçen süreçte nazarî anlatımda değişimler ve birtakım yeni özellikler tespit edilmiş olsa da makam, âvâze, şube ve terkiblerin genel çizgisinde keskin bir değişimin gerçekleşmediği görülmektedir.

1673-1723 yılları arasında yaşayan batı kökenli bilim adamı, müzisyen ve tarihçi Dimitri Kantemir edvârında, makam tariflerini astroloji ve kozmoloji ile ilişkilendiren nazari anlatımdan uzaklaşarak dönem müziğinin pratik ihtiyacına cevap verecek şekilde ayrıntılı bir biçimde ele almıştır (Tura, 2001). Kantemir ile birlikte başlayan icrayı (pratiği) teori ile ifade edebilme akımı Tanburî Küçük Artin, Nâyî Osman Dede, Hızır Ağa, Abdülbâkî Nâsır Dede ve batılı etkileri eserinde hissedilen Haşim Bey gibi isimlerle devam etmiş, pratiğe uymayan ve bir takım doğaüstü olaylar üzerinden kurulan teori geleneği, makamları ilişkiler ağı içerisinde anlatan pratik odaklı bir sisteme dönüşmüştür (Çolakoğlu Sarı, 2019, s. 254). Türk makam müziği tarihindeki pratik odaklı 18-19. yüzyıl teori modeli; Osmanlı döneminde batılılaşma, erken Cumhuriyet politikalarının reform hareketleri etkisiyle rasyonelleşme sürecine girmiş, matematiksel hesaplara dayanan teorik anlatıma sahip 'ilim erbabı' ile perde isimlerinin kullanılmaya başlandığı ve seyrin önem kazandığı 'iş erbabı' yaklaşımlarının bir arada kullanıldığı, yeni bir "karma teori" anlatısının ortaya çıkmasına öncülük etmiştir (Güray, 2017; Öztürk, 2014).

Nazari anlatımda yaklaşık 700 yıllık geçmişi olan 17'li sistem yerine, teoride oktavı 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi ve yeni bir yaklaşımla 'karma teori' inşa etme girişiminin öncülü Rauf Yekta Bey olmuştur. 1935 yılında Rauf Yekta Bey'in vefatından sonra, bir oktavı 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi temel aldığı teori çalışmalarını, Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi, üzerinde bir takım değişiklikler yapmak suretiyle devam ettirmişlerdir. Prof. Salih Murad Uzdilek ise bu yeni sistemin fiziksel ve matematiksel hesaplamalarını yapmış, elde edilen bulguları "İlim ve Musikî" (Uzdilek, 1977) adlı eserinde yazıya dökmüştür.

Bugün elimizde Arel teorisini değerlendirebilmemize olanak sağlayan temel kaynak; Arel'in Musiki Mecmuası'nda bir yazı dizisi halinde "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri" başlığıyla kaleme aldığı nazariyat notlarını, vefatı sonrasında Onur Akdoğu'nun kitap haline getirerek yayınladığı kaynaktır. Yılmaz Öztuna ise aynı kitabın "önsöz" bölümünde, bu notların Arel'in 1943-48 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda verdiği nazariyat derslerinden düzenlenmiş olduğunu teyit eder (Akdoğu, 1991, s. VII). Bugün Türk makam müziği eğitiminde yaygın olarak kullanılan İsmail Hakkı Özkan'ın kaleme aldığı nazariyat kitabının önsözünde Özkan, kitabın başlıca kaynakları olarak Arel ve Ezgi'nin kitaplarından ve İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Mûsikîsi Bölümü öğrenciliği yıllarında, o dönem nazariyat hocası olan Şefik Gürmeriç'in yazdırdığı ders notlarından büyük fayda sağladığını ve onları geliştirmeye çalıştığını beyan eder (Özkan, 2006, s. 18). Bu noktadan hareketle, bugün makam yapılarını anlatım şekli 'karmaşık' olarak ifade edilen Arel teorisinin, bizzat Arel'den kaynaklanmadığı, çeşitli eklemeler ile Şefik Gürmeriç aktarımı olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Arel'in makam anlatısı ise oldukça sade, açık ve anlaşılabilir bir biçimde ana hatlarıyla aktarılmış, anlatı sonunda 'öz' olarak isimlendirdiği makamı oluşturan özellikleri içeren örnek bir seyir ile nazari anlatımı pratiğe döktüğü görülmektedir.

Arel teorisinde makam anlayışının 'makam-mod-tonalite' ekseninde dizi şeklinde yapılandırılması, 'basit' kelimesiyle ifade edilen 12 makamın dörtlü ile beşlilerin birleşerek 53 komadan oluşma kuralı, ana dizi, değiştirme işaretleri, makam tasnifi, eski bilgilerin ve batı müziğinin yorumu gibi yönleriyle Türk makam müziği icrasını tam olarak karşılamadığı çeşitli bilim insanları tarafından tespit edilmiş, zaman zaman eleştirilere maruz bırakılmıştır (bkz, Çolakoğlu Sarı, 2019; Doğrusöz, 2021; İrden, 2017; Öztürk, 2020; Tura, 1988). Literatür incelendiğinde, Arel teorisine dair eleştirileri üç ana başlık altında toplamak mümkün görünmektedir. Bunlar; Ana Dizi-Çargâh makamı, 24'lü ses sistemi ve Makam Sınıflaması-Şed makamlar konularıdır. Türk makam müziği geleneğinde, Sistemci ekolde ilk sırada yer alan Uşşak devri (makamı), Anadolu ekolüne gelindiğinde yerini Rast makamına bırakır. Arel ise bu teammülün dışına çıkarak ana diziyi Çargâh makamı olarak belirler. Gelenekte 17'li olan ses sistemini önce Rauf Yekta Bey bir sekizlide birbirine eşit olmayan 24 aralık şeklinde değiştirir. Yekta'nın vefatıyla bu sistemi Suphi Ezgi ile birlikte Arel, üzerinde bir takım değişiklikler yapmak suretiyle devam ettirirler. Makam sınıflaması ise gelenekte sistemci ekolden Arel'e kadar bir takım değişikliklere uğramış olmasına rağmen, Arel makam tasnifiyle gelenekte hiç var olmayan

Şed Makam kavramını ekleyerek, yepyeni bir sınıflandırma gerçekleştirir. Bunların yanında Arel teorisinin batı müziğine ait tonalite kavramı ile ilişkilendirmesi, eleştirilen bir diğer başlık olarak verilebilir.

İktidar, Epistemik Cemaat

"İktidar" kavramı en genel anlamıyla, bir bireyin veya bir grup bireyin, diğer bireylerin rızalarına bakılmaksızın onların davranışlarını etkileme, yönlendirme ya da denetleme yeteneğini ifade eder. Aynı zamanda, toplumu yönetme ve yönlendirme gücünü temsil eden kavram, bu gücü elinde bulunduran otorite ya da kurumları da kapsamaktadır. Geleneksel anlamda iktidar, hükümetin bulunduğu bir odak olarak düşünülmesine karşın, Foucault iktidarın merkezi olarak devlete odaklanmamış, mikro iktidar biçimlerini inceleyerek, bedenler üzerindeki iktidarın maddeselliğini sorgulamıştır (Spahıu, 2002, s. 275). Foucault "İktidarın Gözü" başlıklı kitabında, birbirlerine sürekli eklemlenerek varlığını sürdüren bilgi ve iktidar kavramları üzerinden "iktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve aksi yönde, bilgi de iktidar etkilerine yol açar" söylemiyle dinamik bir iktidar döngüsü kurgular. Foucault'a göre "bilgi olmadan iktidarın sürdürülmesi olanaksızdır, bilginin iktidar doğurmaması olanaksızdır" (Foucault, 2012, ss. 35-36).

Tarihsel süreçte bilim ve bilgi; Rönesans, aydınlanma, modernlik gibi farklı dönem geçişlerinde, toplumsalın gelişim ve değişimini sağlayan temel kavramlar olarak karşımıza çıkar. Türk tarihinin Erken Cumhuriyet döneminde, modernleşme anlayışı doğrultusunda toplumsal alanlarda gerçekleştirilen Cumhuriyet devrimleriyle birlikte, bilim ve bilgi kavramları belirgin bir şekilde ön plana çıkmıştır.

Bilimsel bilgi dâhil, bütün bilgi türlerinin varoluş temeli epistemik cemaattir. Eğer epistemik cemaat varlık kazanamamışsa, bilgi de var olamaz (Arslan, 2019, s. 37). Epistemik en yalın ifadeyle bilgi ile ilgili olan, cemaat ise topluluk anlamına gelmektedir. Bu minvalde epistemik cemaati kısaca, 'bilgi-bilim topluluğu ya da cemaati' şeklinde ifade etmek mümkündür. Sosyoloji literatüründe "bilimsel cemaat" kavramı, ilk olarak 1935 yılında yayımlanan "Bilimsel Olgunun Doğuşu ve Gelişimi" adlı eserinde Ludwik Fleck tarafından kullanılmıştır. 1950'li yıllarda fizikçi ve bilim felsefecisi Michael Polanyi de bu kavrama yönelik çalışmalar yapmıştır. Fleck ve Polanyi tarafından araştırma konusu olarak ele alınan bilimsel cemaat ya da grup, 1950'li yıllarda Edward Shils tarafından daha da geliştirilmiş ve 1960 sonrasında sosyolojinin klasik kavramları arasında yerini almıştır. Shils, bilginin ele alındığı her bağlamda "akademik cemaat", "bilimsel cemaat" veya "entelektüel cemaat" terimlerinden birini kullanır (Tatar, 1999).

Hüsamettin Arslan, "Epistemik Cemaat" başlıklı bilim sosyolojisi denemesinde epistemik (bilimsel) cemaati: "bilginin onsuz var olamayacağı; bilginin inşa edildiği, işlendiği, geliştirildiği, akredite edilerek gelecek kuşaklara aktarıldığı toplumsal bir varoluş biçimi, toplumsal ve tarihi bir kollektivitedir" (Arslan, 2007, s. 45) şeklinde tarif eder. Arslan denemesinde, sosyolog Warren Olaf Hagstrom'un akademik kurumlar içinde bilimsel ya da epistemik cemaat arasındaki iletişim kanallarını şu şekilde aktarır:

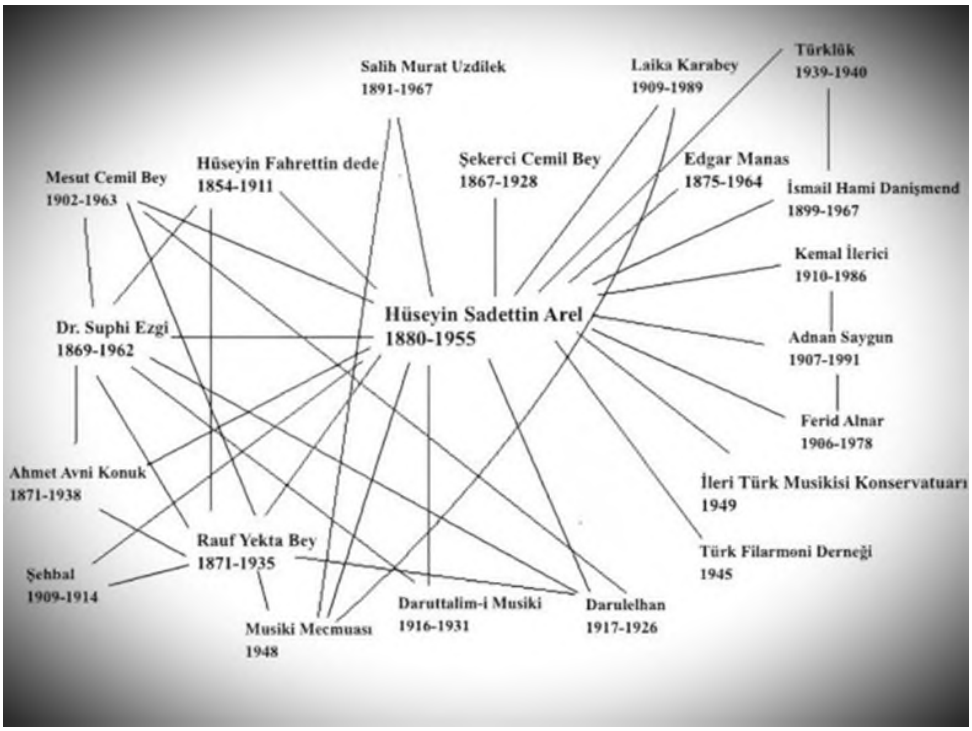
1. Makaleler, kitaplar, dergiler ve bildiriler.
2. Bilimsel toplantılar ve konferanslar.
3. Aynı uzmanlık alanında çalışan, ancak farklı kurum ya da mekânlarda yer alan bilim adamlarının mektup, özel ziyaretler ve bilimsel toplantılar yoluyla girdikleri kuraldışı ilişkiler.
4. Aynı idari bölümlerde yer alan bilim adamları arasındaki ilişkiler.
5. Bilim adamları ile öğrencileri arasındaki ilişkiler.
6. Bilim adamlarının bilimsel cemaatin dışında yer alan insanlarla girdikleri ilişkiler (Hagstrom, 1965, s. 43).

Orkun Zafer Özgelen "Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Makam Müziğinde Çok Seslilik Düşüncesi: "Beşleme No. 1" Eserinin Analizi" başlıklı doktora tezinde, Arel'in 'müzik çevresi panaroması'nı bir tablo halinde

vermiştir (Özgelen, 2024, s. 63). Arel'in çevresinde oluşan bu panoramayı epistemik cemaat kavramı ile tanımlamak mümkün görünmektedir (Şekil 1);

Şekil 1

Arel'in müzik çevresi panaroması



Zira panaromada saptanan Hüseyin Sadettin Arel'in müzik eğitimi aldığı eğitimcilerden kendi öğrencilerine, görev aldığı müzik kurumlarından yayıncılığını yaptığı dergilere, kısaca Arel'in müzik çevresini oluşturan hemen hemen tüm unsurların epistemik cemaat kavramı ile uyumluluk gösterdiği söylenebilir.

Hüseyin Sadettin Arel ile Epistemik Cemaat'in Etkileşim Ağı

Hagstrom'un akademik kurumlar içindeki bilimsel ya da epistemik cemaatler arasındaki iletişim kanallarına ilişkin yaklaşımı, Arel'in içinde bulunduğu bilimsel çevre kapsamında değerlendirildiğinde, söz konusu cemaat içindeki iletişim kanallarının ilk maddesinde belirtilen 'makaleler, kitaplar, dergiler ve bildiriler' ile ilgili olarak Arel'in süreli yayımları ve kitapları somut bir örnek olarak gösterilebilir. Zira Arel süreli yayımlar olan Şehbal, Türklük ve Musiki Mecmuası'nın yayımcılığını bizzat kendisi yapmış ve yazdığı makalelerle bu dergilere katkıda bulunmuştur. Arel'in yazarı olduğu fakat bazıları sonradan başka kişiler tarafından yayımlanan kitapları ise Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri, Eski Mûsikî Tarihi Notları, Prozodi Dersleri, Türk Mûsikîsi İçin Âhenk Dersleri, Kontrpuan-Füg ve İleri Solfej Dersleri, Türk Mûsikîsi Kimindir?, Armoni Dersleri şeklinde sıralanabilir (Zafer, 1995).

Hagstrom'un 'bilimsel toplantılar ve konferanslar' olan ikinci maddesine, Musiki Mecmuası'nın satır aralarında kayda geçtiği görülen; Arel'in İstanbul Üniversitesi, Teknik Üniversite, Eminönü Halkevi, Şişli Halkevi, Muallim Mektebi, İzmir Türk Ocağı olmak üzere birçok yerde verdiği konferanslar örnek olarak sayılabilir. İzmir Türk Ocağı'nda verdiği "Türk Musikisi Üzerine İki Konferans"[1] Vakit Gazetesi'nde 7-16 Temmuz (1927) tarihleri arasında 8 makale halinde yayımlanmıştır (Ok, 2021).

[1] "*Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*" başlığı altında İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları Küçük Seri Nr. 1 olarak İstanbul'da yayımlanmıştır.

Hagstrom 'aynı uzmanlık alanında çalışan, ancak farklı kurum ya da mekânlarda yer alan bilim adamlarının mektup, özel ziyaretler ve bilimsel toplantılar yoluyla girdikleri kuraldışı ilişkiler' maddesini üçüncü sırada tanımlar. Bu madde ile ilgili bilgileri, Arel'in musiki çevresinde ve kurucusu olduğu İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın, adeta basın sözcülüğü görevini gören Musiki Mecmuası'nın satır aralarında aramak yerinde olacaktır.

Hüseyin Sadettin Arel avukatlık, müzik bilimcilik, yayıncılık gibi farklı alanlardaki geniş birikim ve nüfuzu sayesinde, yaşadığı dönemin entellektüel kişilerinden oluşan geniş sayılabilecek bir çevre edinmiş ve bu çevre içinde teorisini yayma ve devamını sağlamayı misyon edinenler "Arelciler/Arelcilik/Arel Ekolü" olarak isimlendirilmiştir. Arslan'ın aşağıdaki açıklaması, adeta Arel ekolünü tarif eder mahiyettedir.

> "Bilimsel cemaat bir icracılar, uygulayıcılar cemaatidir. Bilim adamları grubunu "cemaat" yapan şey, üyelerinin ortak konular, varsayımlar, problemler üzerinde çalışmaları ve daha da önemlisi, ortak değerlere, normlara, inançlara, ilgi ve çıkarlara, ortak temel inançlara sahip bulunmalarıdır" (Arslan, 2007, s. 122).

Arelciler; Arel'in merkezinde ve otoriter konumda yer aldığı 'epistemik cemaat' içinde başlıca bileşen olarak nitelendirilebilir. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda görev yaptığı dönemde, Hüseyin Sadettin Arel'in Türk musikisinin nazariyatı ve tatbikatına ilişkin fikirlerini benimseyen öğrenciler zamanla "Arelci" olarak anılmaya başlanmıştır. Bu süreçte, yeni şartlar altında gerçekleştirilen eğitim hamleleri "Arelcilik" akımı olarak tanımlanmıştır. Arel'in yaklaşımına göre, teksesli musiki daima varlığını sürdürecek olsa da çağdaş musiki, çoksesli bir yapıya sahip olmalı; ancak bu süreçte Türk musikisinin sistemi, aralıkları, perdeleri, makamları, usulleri, formları ve çalgıları mutlaka korunmalı ve kullanılmalıdır. Nihai hedef, hem Türk hem de Batı musikilerinin öğretildiği bir konservatuar modeliyle bu anlayışı hayata geçirmek olmuştur. "Arelcilik", aslında gerçek musiki anlayışını savunmayı ifade etmektedir. Arel ve "Arel ekolü" olarak anılan Dr. Suphi Ezgi, Prof. Salih Murad Uzdilek ve diğer mensupları, Türk musikisine yönelik değerlendirme hatalarını bilimsel yöntemlerle düzeltmeyi, bu musikinin yeniden devlet denetimi ve disiplinine alınmasını ve çağdaşlaştırılmasını amaçlayan bir akımı başlatıp sürdürmüşlerdir. Bu strateji, Türk musikisi bilgisini çağdaş yöntemlerle topluma, özellikle aydın gençlik kesimine yaymayı, bu musikiye dair yanlış değerlendirmelerin bilimsel verilerle düzeltilmesini ve Türk makam müziği ses sistemi içerisinde çokseslilığı teşvik etmeyi temel hedefler olarak benimsemiştir (Berker, 1985, 1986; Öztuna, 1986; Sanal, 1991).

Hiç kuşkusuz musiki çevresi, Arel'in müzik teorisi ve eğitim yöntemlerini yayma konusunda kritik bir rol oynamıştır. Bu kişiler arasında yer alan müzikolog, besteci ve icracılar Arel'in görüşlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan etkin aktörlerdir. Bu kapsamda; Hagstrom'un, bilimsel/epistemik cemaat içindeki iletişim kanallarının üçüncü maddesi olan 'aynı uzmanlık alanında çalışan, ancak farklı kurum ya da mekânlarda yer alan bilim adamları' tanımı için Arelciler, 'bilimsel toplantılar yoluyla girdikleri kuraldışı ilişkiler' tanımı için ise Arelciler arasında sağlanan her türlü bilgi alışverişi bir argüman olarak sunulabilir. Haydar Sanal ansiklopedi maddesinde yer alan bir diğer açıklamasında; Arel'in çok geniş bir musiki çevresi ile ilişkili olduğunu ve cumartesi günleri İstanbul Şişli'de bulunan kendi evinde yapılan toplantıların mûsiki, edebiyat, millî sanat ve kültür gibi konularda akademik sohbet, müzakere ve münazaralara sahne olmuş bir mektep olarak kabul edilebileceğini vurgular (Sanal, 1991, s. 353).

Ayrıca Musiki Mecmuası'nda kaleme alınan yazılar ve konular (Gönültaş, 2013) sayesinde Arelciler'in, müziğe dair her türlü bilgi alışverişini gerek birbirleriyle, gerekse Türk makam müziği çevreleriyle paylaşma imkânına ulaştıkları anlaşılmaktadır. Mecmuanın yazar kadrosunda yer almış isimler; Laika Karabey, Etem Ruhi Üngör, Orhan Nasuhioğlu, Ali Rıza Abi, Kemal İlerici, Kemal Emin Bara, Tümer Çepni, Bedii N. Şehsüvaroğlu, Salih Murat Uzdilek, Ayhan Zeren, Mesut Cemil, Osman Şevki Uludağ, Mustafa Yeşil, Sadi Yaver

Ataman, Mehmet Güntekin, Cahit Öney, Süleyman Arısoy, Kurt Reinhard, Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay, Hakkı Süha Gezgin, Ercüment Berker, İsmail Baha Sürelsan örnek olarak verilebilir.

Hagstrom 'aynı idari bölümlerde yer alan bilim adamları arasındaki ilişkiler' maddesini dördüncü sırada tanımlar. Arel'in Dârüttalîm-i Mûsiki Cemiyeti ve Dârülelhan'da nazariyat hocası olarak görev yaptığı dönemlerde, kurumlarda eğitmenlik yapan diğer musikişinaslarla olan ilişkilerini bu maddeye örnek olarak göstermek mümkündür (Özcan, 1994, s. 9; Şahin ve Duman, 2008, s. 267).

Hagstrom'un beşinci sıradaki 'bilim adamları ile öğrencileri arasındaki ilişkiler' maddesi, Yılmaz Öztuna'nın Arel'in nihai hedefi olarak belirttiği 'kurulacak yeni konservatuarlar' ile diğer icra kurumlarında görev alan öğrencileri ve bu kurumlardaki önemli görevleri sebebiyle, Arel teorisinin ve dolayısıyla Arel'in iktidarını sağlaması bakımından kilit konumda bulundukları düşünülmektedir. Arelciler veya Arel ekolü mensuplarının aldıkları kurumsal görevleri tespit edilebilmek için öncelikle bu öğrencilerin isimlerine bakmak gerekir. Berker makalesinde konu ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

> "H. S. Arel'in tedvin edip yaydığı bilgiler sayesinde Türk musikisi yaygın eğitim imkânlarına kavuşmuş, evvelâ İst. Belediye Konservatuarında, daha sonra kurduğu İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nda bizzat verdiği derslerde, öğrencisi Ercümend Berker'in 1942'de İstanbul Üniversitesi'nde kurduğu ilk (Üniversite Korosu) çalışmalarında, aynı ders notlarını esas alan diğer dernek ve kuruluşlarda bu bilgiler yaygınlaşmış ve 1955'te ölümünden 22 yıl sonra tarihinde ilk ve tek kuruluş olarak Türk Musikisi Devlet Konservatuarının kuruluşu, doğrudan ve dolaylı öğrencileri; Ercümend Berker, Dr. Alâeddin Yavaşça, Cüneyd Orhon, Cahit Atasoy, Nevzat Sümer, Yalçın Tura, Halil Aksoy ve arkadaşları tarafından gerçekleştirilmiştir. Büylece Reform döneminde Türk Musikisinin devlet katında kurumlaşması da sağlanmıştır" (Berker, 1985, ss. 163-164).

Makalenin bir sonraki paragrafında "Reform Döneminde Seçkin Musikici, Yönetici ve Besteciler" başlığı altında "Bu dönemin hedeflerini ve stratejisini tespit edip uygulayan Arel, arkadaşları, öğrencileri, bunların çevresi ve Arel fikriyatını paylaşanlar olmuştur" açıklamasının ardından isimleri sıralar: Av. Ercümend Berker, Yılmaz Öztuna, Dr. Nevzat Atlığ, Cüneyd Orhon, Dr. Alâeddin Yavaşça, İsmail Baha Sürelsan, Haydar Sanal, Yalçın Tura, Mutlu Torun, Cahit Atasoy, Necdet Varol, Burhan Yılmaz Uysal, Cinuçen Tanrıkorur, Dr. Selahattin İçli, Şerif Muhittin Targan.

Haydar Sanal ise Arel'in öğrencileri ile ilgili olarak şu bilgileri aktarmıştır:

> "Zamanımızda Türk ve Batı mûsikisi alanında yetişmiş belli başlı birçok mûsikişinasın bizzat onun öğretiminden geçtiği veya etrafında teşekkül eden sanat ve kültür halkasında yer aldığı söylenebilir. A. Adnan Saygun, Mesud Cemil, Fahri Kopuz, Ruşen Kam, Kemal Batanay, Veli Kanık, Hasan Ferit Alnar, Kemal İlerici ilk dönem; Laika Karabey, Ercümend Berker, Haydar Sanal, Burhan Yılmaz Uysal, Yılmaz Öztuna, Cahit Atasoy da ikinci dönem öğrenci grubu içerisinde sayılabilir" (Sanal, 1991, s. 353).

Yılmaz Öztuna ise "Türk Musikisi Ansiklopedisi"nde, Arel'in son dönem talebelerinin isimlerini aktarır; Cüneyd Orhon, Dr. Alâeddin Yavaşça, Necdet Varol, Dr. Refet Kayserilioğlu (Öztuna, 1969, s. 53).

Ercümend Berker'in bir liste halinde naklettiği isimler, özellikle Arel ekolü mensubu olduklarını belirtmesi ve görev aldıkları kurumlar üzerinden Arel'in teorik zeminde iktidar kurmasına katkı sağladıkları düşüncesiyle öncelenerek irdelenmiştir. Haydar Sanal ise Laika Karabey dışında, aynı isimleri ikinci dönem öğrenci grubu içinde zikretmiştir. Yılmaz Öztuna, Refet Kayserilioğlu dışında Berker ile aynı isimleri son dönem öğrencileri arasında saymıştır.

Aşağıda yer alan tabloda Arel teorisinin iktidarının köklenmesine ve yayılmasına etki sağladığı düşünülen Arel ekolü mensupları, görev aldıkları resmi kurumlar üzerinden listelenmiştir (Tablo 1).

Tablo 1

Arel ekolü mensupları ve görev aldıkları resmi kurumlar

Arelciler ve Asıl Meslekleri	Görev Aldıkları Kurumlar ve Çalışmaları
Ercümend Berker	1942 yılında İstanbul Üniversite Korosunu ve Üniversiteliler Müzik Derneğini kurdu.
(Avukat)	1948 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı Türk Musikisi İcra Hey'eti Şefliği ve Nazariyat öğretmenliği görevlerinde bulundu.
	1976 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruluşunu gerçekleştirdi ve bu kuruluşun başkanlığına getirildi (Berker, 1985: 164).
Yılmaz Öztuna	1969'da Adalet Partisi'nden Konya Milletvekili seçilerek Ankara'ya yerleşti.
	TRT'de denetleme kurulu üyesi, repertuvar kurulu üyesi eğitim kurulu üyesi, eğitim kurulu üyesi, Kültür Bakanlığı'nda bakan başmüşaviri, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda kurucu yönetim kurulu üyesi ve Türk Musıkisi Korosu'nda kurucu yönetim kurulu üyesi, Yay-kur (Yaygın Yüksek Öğretim) üniversitesinde Osmanlı siyasi ve medeniyet tarihi öğretim üyesi, Milli Eğitim ve Kültür bakanlıklarında 1969'dan beri pek çok ihtisas kurulunda üye ve başkan oldu (Öztuna, 2014: 5).
Nevzat Atlığ	Ercümend Berker'in Üniversite Korosu'nda keman çaldı ve sonra onun yerine bu koronun şefi oldu.
(Doktor)	1955-1958 yılları arasında İstanbul Radyosu'nda Türk Musikisi şube müdürü ve Radyo Müdürlüğü görevlerinde bulundu. İstanbul Radyosu Küçük Koro'sunu yönetirken 1963'te Mesut Cemil Bey'in vefatı üzerine Klasik Koro'nun şefliğine getirildi. Milli Eğitim Bakanlığı Türk Musikîsi Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu Başkanlığı, 1000 Temel Eser Komisyonu üyeliği yaptı. Unesco için Türk Musikisi temsilcisi oldu. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın Sanat Kurulu başkanlığını yapmıştır (Öztuna, 1969: 84-85).
Cüneyd Orhon (İç Mimar)	1948 yılından itibaren üç yıl kadar, öncesinde Ercüment Berker'in ardından Nevzat Atlığ'ın şefliğini yürüttüğü Üniversite Korosu konserlerinde kemençesi ile icracı olarak yer almıştır.
	Türkiye Radyoları sonrasında ise TRT adını alan kurum bünyesinde klasik kemençe sanatçısı, İzmir radyosunda Türk müziği 17 yayınları şefi, İstanbul radyosunda Türk sanat ve Türk halk müziği şubesi üyesi, genel müdür özel danışmanı, araştırma ve inceleme kurulu üyesi, repertuvar kurulu üyesi, çeşitli jüri ve kurullarda üye, stajyer sanatçılara eğitmen olarak 1985 yılına kadar görev almıştır. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurucu üyelerindendir. (Aksoy, 2009: 13-14).
Alâeddin Yavaşça	1950 yılında açılan imtihanı kazanarak İstanbul Radyosu'nda solist icracı olmuş, koro yöneticiliği de yapmıştır.
(Doktor)	TRT Denetleme Kurulu'nda ve başka kurullarda çalışmıştır. Milli Eğitim, sonra Kültür bakanlıklarının Türk Musiki Komisyonu üyesi olmuştur (Öztuna, 1969: 379-380).
	1976'dan itibaren Türk Musıkîsi Devlet Konservatuarı'nın yönetim kurulunda ve öğretim kadrosunda çalışmıştır (Sönmez, 2001: 3).
İsmail Baha Sürelsan	1968-1972 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi'nde dinî Türk mûsikisi öğretim görevliliği yaptı.
(Ziraat Müh.)	1961'de girdiği Ankara Radyosu'nda çeşitli görevlerde bulundu. Haziran 1973'te Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Türk sanat müziği uzmanı ve Repertuvar Kurulu başkanlığına, 1975'te Ruşen Ferit Kam'dan boşalan Ankara Radyosu klasik koro şefliğine getirildi (Özcan, 2010: 162).
	Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurucu üyelerindendir.
Haydar Sanal	1967 yılının Şubat ayında TRT İstanbul Radyosu'nda Türk Sanat ve Halk Mûsikîsi eğitim teşkilatlarında Makam ve Usul Bilgisi öğretmenliğine atandı.
(Hukuk Fakültesi eğitimini terk etmiştir)	Orta Doğu gazetesine haftalık mûsikî sayfası düzenlemek üzere çağrıldı. 1974-1976 yılları gazetecilik yıllarıdır. Her hafta gazetede mûsikî sayfası düzenledi. Mûsikî sayfasında devletin bir Türk Mûsikîsi Konservatuarı kurması yolunda makaleler yazdığı gibi bu fikriyata hakim zevatın

Arelciler ve Asıl Meslekleri	Görev Aldıkları Kurumlar ve Çalışmaları
	makalelerine özel mûsikî sayfasını açtı. Bu makaleler İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasına tekaddüm eden yıllara tesadüf ettiğinden çok önemlidir (Kocaman, 2007: 3-8).
Yalçın Tura	1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır.
(Felsefe)	1988 yılı itibariyle görevine müzikoloji bölüm başkanı olarak devam etmiştir.
	1976 Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruluşunu gerçekleştirdi ve bu kuruluşun başkanlığına getirildi (Berker, 1985: 164).
	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda jüri ve danışma kurulu üyeliği ayrıca Türk Müziği başkanı görevlerinde bulunmuştur (Kurtçu E, Kurtçu G, 2021: 225).
	1997-2001 yılları arasında Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın müdürlüğünü yapmıştır.
Mutlu Torun	Açılışından başlayarak Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda eğitimci olarak çalıştı.
(Mimar)	1982 yılında, T.C. Başbakanlık devlet Planlama Teşkilatı, Milli Kültür Özel İhtisas Komisyonu üyeliği yaptı.
	1985 yılında, ortaokul ve liselerin müzik derslerinin, yeterli oranda (%50) yer aldığı müfredat programlarının hazırlanması çalışmalarında bulundu ve bu amaçla Talim ve Terbiye Dairesi'nde kurulmuş olan komisyonun üyeliğinde bulundu (Gülle, 2004: 2-3).
Cahit Atasoy (İktisat)	Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruluşunda, Yönetim Kurulu'nda ve öğretim kadrosunda görev aldı (Berker, 1985: 165).
Necdet Varol	1950 ve 1956 yılları arasında Ankara Radyosu'nda kanun sanatçılığı yapmıştır.
	İzmir Radyo Müdürü olan Varol, 1959 ve 1960 yılları arasında İstanbul Radyosu'nda kanun sanatçısı ve koro yönetmeni olarak görev yapmıştır.
	Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kuruluşunda ve öğretim kadrosunda görev almıştır (Berker, 1985: 165).
Cinuçen Tanrıkorur (Mimar)	1973'te Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği şube müdürlüğüne, 1977'de Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Çocuk Oyun ve Gençlik Yayınları uzmanlığına, ardından aynı kurumun Çoğaltma-Yayın Arşiv Müdürlüğü uzmanlığına atanmıştır.
	1984 yılında Selçuk Üniversitesi'ne sözleşmeli öğretim görevlisi olarak görevlendirilmiştir. Burada Müzik Eğitimi Bölümü'nü kurmuştur (Özcan, 2010: 572-574).
Selahattin İçli	1981yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olarak çalışmaya başlamıştır.
(Doktor)	1986'da YÖK tarafından "Kompozisyon Profesörlüğü" tevcih edildi ve Konservatuar'da Kompozisyon bölümünü kurdu (Çolakoğlu, 2003: 26) ve yönetim kadrosunda da yer aldı.
Şerif Muhittin Targan	1948'de Hüseyin Sadettin Arel'in istifasıyla boşalan İstanbul Konservatuvarı İlmî Kurul başkanlığına getirilmiş, 2 yıl sonra 1951'de bu görevinden istifa etmiştir (Öztuna, 1969: 305).
Laika Karabey	Kuruluşundan itibaren İstanbul Radyosu'nda Tanburi olarak görev alan Laika Karabey, 1943-48 yılları arasında İstanbul Belediyesi Konservatuarı'nda beş yıl süre ile nazariyat dersleri vermiştir.
	1948 yılında İleri Türk Musikisi Derneği ve Konservatuarı'nın kuruluşunda Hüseyin Sadettin Arel'in yardımcısı olarak nazariyat, tanbur, armoni dersleri vermiş ve koroyu yöneterek ilk kadın koro şefi ünvanını almıştır (Uçar ve Gül, 2005, s. IX).
	1948-1962 yılları arasında hiç ara vermeden çıkarttığı ve editörlüğünü yaptığı Türkiye'nin uzun ömürlü sanat ve fikir dergilerinden biri olan aylık Musiki Mecmuası'nda birçok yazı yayınlayan Karabey, Türk Musikisi'nin sevilmesi ve sayılması için verdiği uğraşları, yurt dışında da verdiği konferans ve konserlerde de devam ettirerek, kurulması için uğraş verdiği İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlı bulunan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın, 1976 yılındaki kuruluşundan sonra burada da görev almış ve yeni öğrencilerin yetiştirilmesine katkıda bulunmuştur (Çabuk, 2021: 27-28).

Görev aldıkları kurumlar üzerinden Arel teorisinin iktidarına sağladıkları katkılar sebebiyle irdelenen isimlerin, dönemin tek ve etkin işitsel kitle iletişim aracı olan Radyo'nun çeşitli kademelerinde görev aldıkları ve bu sayede Türk müziği çevresini ve gündemini oluşturmada yönlendirici konumlarda bulunduklarını söylemek mümkündür. Bu sayede Radyo repertuarında icra edilecek eserlerin Arel teorisi ile yazılı kayda alınmış olması, iktidarı sağlayan diğer bir sebep olarak düşünülebilir. Devletin Türk Musikisi Konservatuarı kurması yolunda Haydar Sanal ile Laika Karabey'in çeşitli basılı yayın kaynakları için kaleme aldıkları makaleleri olumlu sonuç vermiş ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak 1976 tarihinde eğitim hayatına başlanan, Cumhuriyet dönemi sonrası Türk müziği eğitimi veren ilk resmi kurum olma özelliğini taşıyan, 1982 yılında ise Yüksek Öğretim Kurumu kapsamına alınan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın da yine bu listede yer alan isimlerin çalışmaları ve öncülüğünde açıldığı görülmektedir. Listede yer alan isimlerin Konservatuarın kurucuları, yöneticileri ve eğitimcileri gibi bölümlerinde görev almaları sebebiyle, kurum çatısı altında Türk makam müziği eğitiminin Arel teorisi üzerinden başladığı ve günümüzde eğitim ve icranın bu teori ile aktarımına devam edildiği bilinmektedir. Arel iktidarının icra alanında bir diğer sağlayıcı etkeni olarak, Devlet Korosu'nun Mesud Cemil'den sonra Arel ekolüne mensup Nevzad Atlığ tarafından yönetilmesi gösterilebilir.

Hagstrom'un son sıradaki 'bilim adamlarının bilimsel cemaatin dışında yer alan insanlarla girdikleri ilişkiler' maddesi çerçevesinde; Arel ekolü mensuplarının müzisyen kimliklerinin yanı sıra başka mesleklere sahip olmaları sebebiyle de, pek çok değişik meslek grubundan kişiler ile ilişkiler ağı içinde bulunduklarını söylemek mümkün görünmektedir.

Sonuç

"Arel Teorisinin İktidarı Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalede, Arel teorisinin süregelen iktidarı 'sosyal bilimlerin temel çözümleme birimi kişilerdir' önermesi kapsamında Hüseyin Sadettin Arel'in müzik çevresi üzerinden ele alınmıştır. Arel'in, müzik eğitimi aldığı eğitimcilerden kendi öğrencilerine, görev aldığı müzik kurumlarından yayıncılığını yaptığı dergilere, Arel'in müzik çevresini oluşturan hemen hemen tüm öğelerin bilim sosyolojisinde 'epistemik cemaat' şeklinde karşılık bulan kavram ile uyum gösterdiği tespit edilmiştir. Hüsamettin Arslan'ın "Epistemik Cemaat" başlıklı bilim sosyolojisi denemesinde; "bilginin onsuz var olamayacağı; bilginin inşa edildiği, işlendiği, geliştirildiği, akredite edilerek gelecek kuşaklara aktarıldığı toplumsal bir varoluş biçimi, toplumsal ve tarihi bir kollektivitedir" şeklindeki 'epistemik/bilimsel cemaat' tarifinin, Arel'in müzik çevresinde oluşan Arelciler/Arel ekolü ile benzerliğine vurgu yapılmaktadır. Bu kapsamda; Arel teorisinin, yöneltilen tüm olumsuz eleştirilere rağmen eğitim-öğretim ve icrada süregelen iktidarı, sosyolog Warren Olaf Hagstrom'un 'akademik kurumlar içinde bilimsel/epistemik cemaat arasındaki iletişim kanallarını sıraladığı altı madde üzerinden irdelenmiştir. İnceleme neticesinde; Arel'in çevresinde oluşan Arelciler/Arel ekolü mensubu epistemik cemaat üyelerinin, dönemin tek ve etkin işitsel kitle iletişim aracı olan Radyo'nun çeşitli kademelerinde görev almaları sebebiyle, Türk müziği çevresi ve gündemini oluşturmada yönlendirici konumlarda bulundukları ve bu sayede radyo repertuarında icra edilecek eserlerin Arel teorisi ile yazılı kayda alınmış olması, iktidarı sağlayan önemli bir etken olarak değerlendirilmiştir. Haydar Sanal ve Laika Karabey'in çeşitli basılı yayınlar için kaleme aldıkları makalelerin olumlu sonuç vermesiyle, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasına yönelik adımlar atılmış, Arel'in 'nihai hedef' olarak vurguladığı kurulan yeni konservatuarlarda görev alan Arelciler ekolüne mensup öğrencileri aracılığıyla, Arel teorisinin resmi müzik kurumlarında ve akademik çevrelerde etkin olarak kullanılması neticesinde, otoritesi ve iktidarının günümüze değin devam ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkısı: Çalışma Konsepti/Tasarım- P.Ç., G.Ç.S.; Veri Toplama- P.Ç.; Veri Analizi/Yorumlama- P.Ç., G.Ç.S.; Yazı Taslağı- P.Ç., G.Ç.S.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- P.Ç., G.Ç.S.; Son Onay ve Sorumluluk - P.Ç., G.Ç.S.; Süpervizyon – P.Ç., G.Ç.S.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions: Conception/Design of Study- P.Ç., G.Ç.S.; Data Collection- P.Ç.; Data Analysis/Interpretation- P.Ç., G.Ç.S.; Drafting Manuscript- P.Ç., G.Ç.S.; Critical Revision of Manuscript- P.Ç., G.Ç.S.; Final Approval and Accountability- P.Ç., G.Ç.S.; Supervision – P.Ç., G.Ç.S.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Pınar Çakı
[1] İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul, Türkiye
0009-0004-3776-1986 caki19@itu.edu.tr

Gözde Çolakoğlu Sarı
[2] İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-5586-3426

Kaynakça | References

Akdoğu, O. (1991). *Türk mûsıkîsi nazariyatı dersleri.* Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aksoy, B. (2009). *Cüneyd Orhon anlatıyor: radyo günlerim.* Pan Yayıncılık.

Arslan, H. (2007). *Epistemik cemaat,* Paradigma Yayınları.

Arslan, H. (2019). *Epistemik cemaat.* 6. Baskı. Paradiğma Yayınları.

Berker, E. (1985). Türk musikisinde dönemler. *Erdem*, *1*(1), 147-168.

Berker, E. (1986). Türk musikisinin toplumsal değeri. *Erdem*, *2*(6), 887-906.

Çabuk, C. Ü. (2021). *Laika Karabey'in Türk musikisi'ne katkılarının farklı bileşenleri* (Tez No: 703693) [Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Çakmakoğlu, B. (2021). 1952 Yılında milliyet gazetesinde yer alan Laika Karabey'e ait müzik yazıları bibliyografyasının değerlendirilmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (83), 1079-1087.

Çolakoğlu Sarı, G. (2018, Aralık). *Geleneğin yeniden icadı ve Türk müziği'nde bir modernist: Hüseyin Saadettin Arel.* Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu Bildirileri. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu ve İstanbul Üniversitesi Dil Merkezi, İstanbul.

Çolakoğlu Sarı, G. (2019, Nisan). *Türk makam müziği eğitimi'nde teorik-pratik yöntem arayışları.* Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları, İstanbul.

Dişiaçık, N. D. (2021). *Geç dönem Osmanlı'dan erken Cumhuriyet'e makam kaynakları ve münevverleri: "musikinin nazari ve amelini zapt etmek".* Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası (Cilt 1). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Dural, S. (2019). *Bir ilişkisel üretim süreci olarak müzikal yaratım; Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hüseyin Sadettin Arel örneği* (Tez No: 544124). [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü.* (I. Ergüden & O. Akınbay, Çev. 3. bs). Ayrıntı Yayınları.

Gönültaş, T. G. (2013). *Musiki mecmuası açıklamalı bibliyografyası (1948-2007).* [Bitirme Çalışması, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü].

Gülle, G. B. (2004). *Mutlu Torun'un eserlerindeki makamsal anlayış ve armonik yapı* (Tez No: 175082). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Güray, C. (2017). *Bin yılın irası-makamı var eden döngü: edvar geleneği*. 2. Baskı. Pan Yayıncılık.

Hagstrom, W. O. (1965). *The scientific community*. Basic Books, Inc., Publishers, New York and London.

Hatipoğlu, E. (2014). Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyātında şed makām anlayışı, çargâh acem-aşîrān ve māhūr makāmları. *İSTEM,* (24), 63-84.

Haydar, S. (1991). *Hüseyin Sadettin Arel.* Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları (Cilt 3).

Işıldak, C. K., & Geboloğlu, B. (2015). Tanburî Cemil Bey'in taksîm icralarında hüseynî makamı ve Arel nazariyatına göre bir karşılaştırma. *Rast Musicology Journal*, *3*(2), 994-1007.

İçellioğlu, E. (2010). *Yalçın Tura'nın viyola konçertosu'nun teknik ve yorum açısından incelenmesi* (Tez No: 250965). [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

İrden, S. (2018). Edvar geleneğinden günümüze nişâbûrek makâmı tahlili. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 1-22. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.502372

Kocaman, Ö. (2007). *Haydar Sanal'ın araştırmacı yaz(ar)lığı* (Tez No: 206873). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Ok, Z. (2021). *Hüseyin Sâdeddin Arel'in Türk müzikolojisi alanındaki çalışmaları bağlamında Türk musikisi üzerine iki konferansı'nın incelenmesi* (Tez No: 701113). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Özcan, N. (1994). *Darülelhan.* TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 8). İsam Yayınları.

Özcan, N. (2010). *İsmail Baha Sürelsan.* TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 38).

Özcan, N. (2010). *Cinuçen Tanrıkorur.* TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 39).

Özgelen, O. Z., Çolakoğlu Sarı, G., & Durmuş, S. U. (2023). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik anlayışı: "kemençe beşlemesi" örneği. *Rast Musicology Journal*, *11*(1), 75-95. https://doi.org/10.12975/rastmd.20231114

Özgelen, O. Z. (2024). *Hüseyin Sadettin Arel'in Türk makam müziğinde çok seslilik düşüncesi: beşleme no. 1 eserinin analizi* (Tez No: 850285) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Özkan, İ. H. (2013). *Türk musikisi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. Ötüken Yayınları.

Öztuna, Y. (1969). *Hüseyin Sadettin Arel.* Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt 1). Milli Eğitim Basımevi.

Öztuna, Y. (1986). *Sadettin Arel.* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (2014). *Kanuni Sultan Süleyman.* Ötüken Neşriyat.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekler* (Tez No: 381924) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Öztürk, O. M. (2018). H. S. Arel'in Türk mûsikîsine bakışında ütopyacılık, garpçılık ve Türkçülüğün yeri. *Rast Musicology Journal*, *6(*2), 1853-1873.

Öztürk, O. M. (2020). Türk müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel teorilerinin pozitivist inşası: kısa fakat eleştirel bir tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 171-215. https://doi.org/10.31722/ejmd.757313

Sönmez, C. (2001). *Prof.Dr. Alaeddin Yavaşça'nın çeşitli formlardaki eserlerinden birer örneğin müzikal analizi* (Tez No: 107372) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

Spahıu, E. Y. (2002). *Michel Foucault – Foucaultcu iktidar, söylem ve özne kavramları.* Kurgu Dergisi (19)1. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Şahin, M., & Duman, R. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarih Araştırmaları Dergisi*, (7), 16-17.

Tatar, H. C. (1999). *Nuh'un gemisindekiler şehirleşme ve dini cemaatleşme*. Turan Yayıncılık.

Tayfun, Z. S., & Alaskan, A. M. (2024). Viyolonselin Türk müziğine girişinde Tanburi Cemil Bey, Şerif Muhiddin Targan ve Mesud Cemil'in etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *70*(11), 139-150. http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.76443

Tura, Y. (1988). *Türk musikisinin meseleleri*. Pan Yayıncılık.

Tura, Y. (2001). *Kitabu 'ilmi'l-musiki 'ala vechi'l-hurufat: musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı tıpkıbasım-çevriyazı.* Yapı Kredi Yayınları.

Uçar, A., & Gül, A. (2005). *Atatürk kitaplığı Laika Karabey evrakı kataloğu*. Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Yayıncılık.

Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve musiki*. Kültür Bakanlığı Yayını.

Yalçın, G. (2013). Hüseyin Sadettin Arel'in armoni kitaplarındaki armonik ve terminolojik yaklaşımları. *Rast Musicology Journal*, *1*(2), 1-16. https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00012

Zafer, F. (1995). *H. Sadettin Arel ve bazı bestelerinden örnekler ve özellikleri* (Tez No: 43809) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.

2017 Arel Sempozyumu Bildirileri: Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu: *(13-14 Aralık 2017)*. İstanbul Üniversitesi Yayınları; 5247.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 250–274

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1659616

Başvuru | Submitted 17.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 01.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 16.05.2025
Kabul | Accepted 05.06.2025
Online Yayın | Published Online 16.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Türk Halk Müziği Ses İcrasında Vibrato Kullanımının Hız ve Kapsam Değerleri Üzerinden Dijital Analizi: Rıza Konyalı ve Davut Sulari İcrâ Örneği

Digital Analysis of the Use of Vibrato in Turkish Folk Music Vocal Performance on Rate and Extent Values: Rıza Konyalı and Davut Sulari Performance Example

Nevzat Erol [1] & Kenan Serhat İnce [2]

[1] Kocaeli Üniversitesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Kocaeli, Türkiye
[2] Kocaeli Üniversite, Türk Müziği, Türk Halk Müziği Anasanat Dalı, Kocaeli, Türkiye

Öz

Türk halk müziği, geleneksel müzik kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla meydana gelmiştir. Bu müzik kültürü ürünleri incelendiğinde yöreden yöreye çeşitli süsleme tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışma, Türk halk müziğinde kullanılan vibrato ve tril süslemelerinin algısal tarifinin yanı sıra hız ve kapsam değerleri ile somut veriler sunmayı amaçlamaktadır. Gerçekleştirilen çalışma Türk halk müziği ses icrasında vibrato hızı ve kapsamı değerlerini inceleyen nicel bir araştırmadır. Bu değerler hertz ve cent cinsinden dijital analiz yöntemiyle ölçülmüştür. Analizler gerçekleştirilmeden önce ses ayırma işlemleri *Audacity* uygulamasında gerçekleştirilmiştir. Vibrato hızı ve vibrato kapsamı değerleri ise *VoceVista* adlı uygulamada ölçülmüştür. Gerçekleştirilen analizler sonucunda 21 adet vibrato ve 10 adet tril süslemesi tespit edilmiştir. Elde edilen tüm veriler tablolar halinde çalışmaya eklenmiştir. Ayrıca en yüksek değer 11.7 Hz ortalama vibrato hızı ve 185 ct ortalama vibrato kapsamı değerleri ile Rıza Konyalı'nın seslendirmiş olduğu "Haydan mı Olur Huydan mı Olur" eserinde görülmektedir. Gerçekleştirilen analizler sonucunda Türk halk müziğinde vibrato ve tril süslemesinin kelime sonlarında çeşitli hız ve kapsam değerleri ile yapıldığı görülmektedir.

Abstract

Turkish folk music has been formed by the transmission of traditional music culture from generation to generation. When these musical culture products are analysed, it is seen that various ornamentation techniques are used intensively from region to region. This study aims to provide concrete data on the perceptual description of vibrato and trill ornaments used in Turkish folk music, as well as rate and extent values. The study is a quantitative research examining the values of vibrato rate and extent in Turkish folk music vocal performance. These values were measured in hertz and cent by digital analysis method. Before the analyses were performed, sound separation processes were performed in Audacity application. Vibrato rate and vibrato extent values were measured in the application named VoceVista. As a result of the analyses, 21 vibrato and 10 trill ornaments were identified. All the data obtained were added to the study in tables. In addition, the highest value is seen in the piece 'Haydan mi Olur Huydan mi Olur' performed by Rıza Konyalı with 11.7 Hz average vibrato rate and 185 ct average vibrato extent values. As a result of the analyses, it is seen that vibrato and trill ornamentation in Turkish folk music is performed at word endings with various rate and extent values.

Anahtar Kelimeler Türk halk müziği · ses icrası · dijital analiz · vibrato · Rıza Konyalı · Davut Sulari

Atıf | Citation: Erol, N. & İnce, K. S. (2025). Digital analysis of the Use of vibrato in Turkish folk music vocal performance on rate and extent values: Rıza Konyalı and Davut Sulari performance example. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 250-274. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1659616

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Erol, N. & İnce, K. S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Nevzat Erol nevzaterol2001@gmail.com

Keywords Turkish folk music · vocal performance · digital analysis · vibrato · Rıza Konyalı · Davut Sulari

Extended Summary

Turkish folk music has been formed by the transfer of traditional music culture from generation to generation. Turkish folk music products have different local and authentic characteristics. When these differences are analysed, it is seen that various ornamentation elements are used intensively from region to region. For example, while vibrato and trill ornaments are generally used in Konya folk songs, glissando ornamentation is more common in the expatriate airs of Teke region. Among the ornaments used in Turkish folk music vocal performance, vibrato and trill ornaments were chosen to be analysed in this study. Vibrato is a regular vibration of the pitch. This vibration is performed with correct breath control in a position where the neck, jaw and tongue muscles are relaxed, without any change in the intensity and colour of the sound. Vibrato is measured by two basic parameters, rate and extent. Rate refers to the number of oscillations of the vibrato per second and is measured as frequency. The extent refers to the amount of pitch change above and below the target pitch and is measured in cent. These two parameters determine the nature and character of the vibrato. In this study, for the classification of vibrato and trill ornaments, sources in the literature were analysed and the range of 5-8 Hz for vibrato and 8-12 Hz for trill were determined as criteria.

The selected ornaments were performed on a total of six pieces performed by Rıza Konyalı and Davut Sulari. Vibrato and trill ornaments are frequently seen in the performances of the two artists subject to the study. Rıza Konyalı, an important representative of Konya culture, was born in Konya in 1933. It is known that Konyalı, who bought his first baglama at the age of fifteen, was influenced by “Silleli İbrahim Usta” in his performance style. At the age of twenty-five, he travelled to Izmir, where he played the baglama, sang folk songs and worked as a soloist. After releasing a record in Istanbul, he lived in Istanbul for a while. He participated in Ankara Radio as a guest and sang two folk songs. Konyalı participated in the Barana’s performed in Konya region and took part in the seventh Barana. Our other artist is Davut Sulari, whose real name is Davut Ağbaba. He was born in 1925 in Erzincan. Sulari started to play the baglama with the encouragement of his grandfather. Sulari, known as “Gezici Âşık”, travelled around most of Turkey except for a few cities with his horse named “Leyla”. In 1948, he met Muzaffer Sarısözen and started working as a local artist at Ankara Radio. One year later, he started to work in the “Istanbul Radyosu Yurttan Sesler Korosu”. While in the tradition of minstrelsy, the spoken word was at the forefront, Sulari emphasised musicality by producing original melodies on the baglama and in his voice, both preserving and enriching the tradition.

Each folk song selected from the aforementioned informants was analysed in itself and the highest vibrato rate and vibrato extent values were shown in tables. While creating the tables with the data obtained, the time interval, word and vocal in which the value was obtained were included. Acoustic values were ignored in all analyses. Before the analyses were performed, noises other than the target voice and instruments other than vocals were removed from the selected recordings by means of various applications. For noise removal, a 7 dB noise suppression, 12 units sensitivity and 0 units frequency correction filter were applied in *Audacity*. Afterwards, the instruments and vocals in the recording were separated from each other with the artificial intelligence-supported plug-in called *OpenVINO AI* added to the *Audacity* application. After the vocal and instrument sounds were separated from each other, ornamentation analysis was performed with the application named *VoceVista*.

As a result of the analyses, 21 vibrato and 10 trill ornaments were identified. While only vibrato ornamentation was detected in the piece titled "Yüksek Odalarda Mangal Kömürü", vibrato and trill ornamentation were seen in all other pieces. In addition, the highest value was found in the piece “Haydan mı Olur Huydan mı Olur” performed by Rıza Konyalı with 11.7 Hz mean vibrato rate and 185 ct mean vibrato extent values. The analyses revealed that twenty-one of the vibrato and trill ornaments were found at the end of the words. Five ornaments were not included in this group because they were found in monosyllabic words. These data show that ornaments such as vibrato and trill are mostly used at the end of words in Turkish Folk Music. As a result, this study aims to contribute to the researches to be conducted in the field by revealing the use of vibrato and trill ornaments used in Turkish folk music with concrete data.

Türk Halk Müziği Ses İcrasında Vibrato Kullanımının Hız ve Kapsam Değerleri Üzerinden Dijital Analizi: Rıza Konyalı ve Davut Sulari İcrâ Örneği

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'te halk müziği, "Yazılı hiçbir kurala dayanmadan yalnızca işitme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan, halkın ortak malı olan geleneksel müzik türü" şeklinde tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2025). Say (2002)'a göre Türk halk müziği, "Tarih içinde kendi köklü geleneğini oluşturarak halkımızın duygu ve düşüncelerini dile getiren geleneksel müzik türü. Kırsal kökenlidir ve din dışı özelliktedir. Yalınç, açık, içtenlikli bir ifadeyle toplumun genel, ortak anlayışını, yaşam ve beğeni biçimini, umutlarını, özlemlerini temsil eder" (s.542). Hoşsu (1997) ise Hugo Riemann, Michell Benet, Prat ve Bremers gibi araştırmacıların halk müziği tanımlarını belirttikten sonra Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Veysel Arseven'in Türk Halk Müziği tanımlarına yer vermiştir. Bu tanımların sonucunda "Özetle, Geleneksel Türk Halk Müziği, folklorik ve anonim bir karekter taşır. Yaratıcıları, genellikle belli değildir. Türk köylüsünün, Türk aşîretlerinin ve Türk âşıklarının, ozanlarının ortak halk ürünleridir" çıkarımında bulunmuştur (s.5).

Halk türküsü, başlangıçta bir bireyin hafızasında bulunan halk ezgileri ve söz kalıplarından yararlanarak oluşturduğu, zamanla değişime uğrayarak ortak özellikler kazanan ezgili ve biçimli sözlerdir (Özbek, 2009, s. 19). Özbek (2009)'e göre "Halk işi olmak demek, sözün; şiir biçimi, dil ve anlatım bakımından halk şiiri özelliği taşıması; ezginin ise: Yerel ve otantik karakteri yansıtabilmesi demektir" (s. 19).

Türkülerin icrasında yaygın olarak yerel ve otantik karakter ile bütünleşmiş süsleme (ornamentasyon) çeşitleri görülmektedir. Bu durum her yörenin tek bir süslemeyi yaygın kullandığı anlamına gelmemektedir. Çeşitli süslemelerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ancak yöreleri ve kaynak kişi icralarını incelediğimizde her yörede farklı bir süslemenin belirgin olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Örneğin bir Konya türküsü incelendiğinde sıklıkla vibrato ve tril süslemelerinin kullanıldığı görülürken Teke yöresine ait gurbet havaları incelendiğinde sıklıkla glissando süslemesiyle karşılaşılmaktadır. Hatta bazı kaynak kişi icra kayıtları incelendiğinde vibrato ve glissando süslemelerinin birleştirilerek kullanıldığını duymak mümkündür.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, Türk halk müziği ses icracılığında vibrato süslemesinin hız ve kapsam değerlerini incelemek üzere gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen çalışmada somut verilere ulaşılarak, Türk halk müziği ses icracılarının kaynak kişiyi referans alan icra çalışmalarına katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Bu çalışma ile Türk halk müziği ses icracılığı alanında gerçekleştirilecek olan dijital analizlere veri kaynağı oluşturmak temel amaç olarak belirlenmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada Türk halk müziği ses icrasında vibrato kullanımı incelenirken vibrato hızı ve kapsamı değerlerine odaklanılması sebebiyle çalışma nicel bir araştırma modeline sahiptir. Çalışmaya konu olan vibrato hızı ve kapsamı değerleri hertz ve cent cinsinden ölçülmüştür. Ölçümleri gerçekleştirmek için dijital analiz yöntemi kullanılmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Türk halk müziği ses icracılığında vibrato tekniğini kullanan kaynak kişilerin icraları oluşturmaktadır. Araştırma evreni ise iki farklı yöreden seçilmiş Rıza Konyalı ve Davut Sulari'nin tüm kayıtları olarak belirlenmiştir. Araştırma evreni içerisinden vibrato ve tril süslemesinin tespit edildiği altı eser seçilmiştir. Rıza Konyalı'nın icra ettiği "Haydan mı Olur Huydan mı Olur", "Konya Develisi" ve "Yüksek

Odalarda Mangal Kömürü" adlı eserler ile Davut Sulari'nin icra ettiği "Tercan Elleri", "Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" ve "Ey Hamamcı" adlı eserler çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, örneklem olarak belirlenen Rıza Konyalı ve Davut Sulari'nin seslendirdiği 6 eser ile sınırlandırılmıştır. Gerçekleştirilen analizde vibrato hızı ve kapsamı değerlerine odaklanılmış olup diğer vibrato değerleri (düzenliliği ve süresi gibi) ile akustik değerler (formant, fonetik ve ses şiddeti gibi) kapsam dışında bırakılmıştır. Tüm değerler ses icralarından elde edilmiş olup, çalgılarda yapılan vibrato süslemeleri göz ardı edilmiştir.

Veri Toplama ve Analiz Yöntemleri

Bu çalışmada analizin gerçekleştirildiği eserler albüm kayıtları ve televizyon programı arşivlerinden seçilmiştir. Eser kayıtları seçilirken kaynak kişinin icralarının geneli incelenip en çok vibrato yaptığı ve dijital analiz programında en az grafik kaybının yaşanacağı kayıtlar seçilmiştir. Her eserin analiz başlığı altında hangi kayıtlar arasından seçildiği bahsedilmiştir. Dijital ortamda yapılan analizlerde incelenecek eserlerin kaydı esnasında kullanılan mikrofon, ses kartı ve kayıt alınan ortam gibi birçok parametrenin sonuç üzerinde etkisi olacağı bilinmektedir. İncelenecek kayıtların günümüzde tekrar kayıt altına alınması mümkün olmaması nedeniyle bu parametreler göz ardı edilmiştir. Seçilen kayıtların analiz sürecinde veri kaybını en aza indirmek ve analizi gerçekleştirmek için (öncesi dahil olmak üzere) çeşitli uygulamalar kullanılmıştır.

Seçilen eserlerde mevcut olan gürültüyü azaltmak için *Audacity* adlı ses düzenleme ve kaydetme uygulamasının 3.7.0 sürümünden yararlanılmıştır. Bu uygulama aracılığıyla incelenecek kayıt kesitlerine 7 dB gürültü azaltma, 12 birim duyarlılık ve 0 birim frekans düzeltme filtresi uygulanarak gürültü azaltma işlemi gerçekleştirilmiştir. Gürültü azaltma işlemi uygulandıktan sonra Audacity uygulamasına eklenen *OpenVINO AI* adlı yapay zekâ destekli eklenti ile kayıttaki çalgılar ve vokal birbirinden ayrılmıştır.

Vokal ve çalgı sesleri birbirinden ayrıldıktan sonra *VoceVista Video Pro* adlı uygulama ile vibrato analizi gerçekleştirilmiştir. Dijital ortamda yapılan analizlerde vibrato hızı ve vibrato genişliği verileri hertz ve cent değeri olarak tespit edilmiştir. Analiz sonucunda her eser için ayrı tablolar oluşturulmuştur. Bir eserde tespit edilen vibrato hızı ve kapsamı değerleri tablo haline getirilirken her vokal için en yüksek hız ve kapsam değerlerine ulaşılan bölümler seçilmiştir. Analiz esnasında işitsel olarak vibrato duyulan ancak uygulamanın veri oluşturamadığı bölümler tablolara dahil edilmemiştir.

Elde edilen tüm vibrato hızı değerleri sınıflandırılırken, çeşitli çalışmalar incelenerek vibrato için 5-8 Hz[1], tril için ise 8-12 Hz aralığı esas alınmıştır. Bahsi geçen çalışmalarda gözlemlenen ölçütler Vibrato başlığı altında verilmiştir.

Vibrato

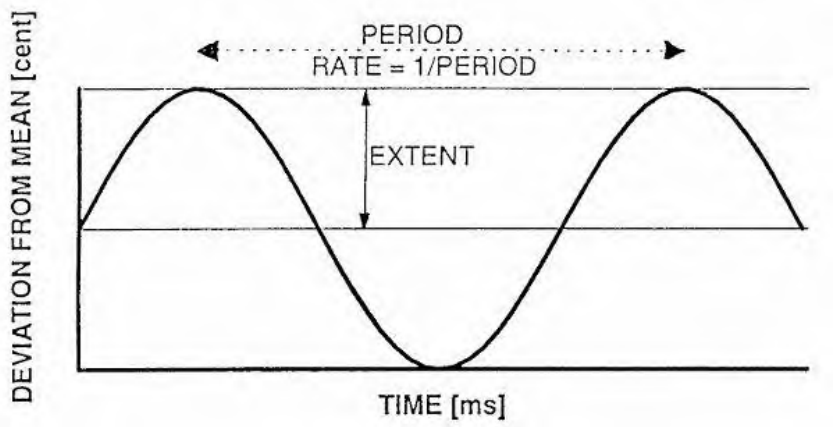
Vibrato, titreşim anlamına gelen süsleme tekniğidir. Bu süsleme tekniği ses ve çalgı icrasında kullanılmaktadır. Sözer (2012), çeşitli enstrümanları örnek göstererek vibratonun, teller üzerinde hareket eden elin bilekten periyodik hareketi ile gerçekleştiğini açıklamıştır (s.252). Sabar (2018) ise ses icrası sırasında gerçekleşen vibrato süslemesini "Vibrato tonun/ses perdesinin düzenli titreşimidir, sesin volüm ve *timbre*/renk ve kalitesindeki düzeyinde hiçbir değişim olmaksızın, boyun, çene ve dil kaslarının gerilimsiz pozisyonunda, iyi bir nefes ayarı ile üretilir" şeklinde tanımlamıştır (s.123).

[1] Hertz: Bir saniyelik periyoda sahip periyodik bir olgunun frekansı olarak tanımlanan SI frekans birimi. Bu birim saniye başına döngünün yerini almıştır (Gray and Isaacs, 1991, s. 264).

"Vibrato iki şekilde ölçülür: "*rate*" (ritim veya frekans olarak da adlandırılır) ve "*extent*" (genlik olarak da adlandırılır). *Rate*, vibratonun hızı olarak tanımlanır ve saniyedeki salınım sayısı olarak ölçülür. *Extent*, hedef perdenin üstündeki ve altındaki perde değişiminin miktarıdır ve cent cinsinden ölçülür (100 cent = eşit aralıkta bir yarım ton)" (Katok, 2016, s. 6) (Şekil 1).

Şekil 1

Vibrato periyodu, hızı ve kapsamı



Kaynak: Sundberg, 1994, s.48

MacLeod (2008), çeşitli çalışmalara atıfta bulunarak vibrato hızının 5.00 Hz ile 8.0 Hz arasında olması gerektiğini belirtmiştir. Migita ve arkadaşları (2010)'na göre "en doğal vibrato oranının yaklaşık 6.3[Hz] ve vibrato kapsamının yaklaşık 68~84[cent] olduğu bildirilmiştir" (s.2). Denizoğlu (2020)'na göre "Seste sallanma hissi veren wooble (2-4 Hz), doğal vibrato (5-7 Hz), titreme hissi veren trillo (8-12 Hz) gibi farklı frekanslardaki şan sırasında kullanılan ses ile ilgili osilasyonlar da bu aralıktadır" (s. 48).

Tril

Say (2002), tril süslemesini "Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme" olarak tanımlarken İtalyanca trillo şeklinde yazıldığını belirtmektedir (s.528). Aynı kavram için Gazimihal (1961) Musıki Sözlüğü'nde betimleyici bir anlatımı tercih etmiştir.

> "Tril her meslek dilinde terim olarak aynen kullanılan, farklıca söyleniş ve yazılışları olan bir onomatopedir: titremenin taklidi bizde de "tiril tiril" oluşu gibi! Notada üzerine konulu bulunduğu sesi bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve nöbetleşe çırpındırtan işaretin adıdır. Tril kelimesinin iki baş harfi (tr. şeklinde) notanın tepesinde işaretli bulunur. Bir trilin girişi ve bitişi belirli bir tarzda olacaksa, bunlar işaretin evvel ve sonrasında küçük notalarla gösterilmiş bulunur. Uzayacak trillerde işaretin önünde yatık bir tırtıllı ek de bulunur" (s.256).

Belirtilen iki sözlük tanımının yanı sıra Sabar (2018), ses eğitimi üzerine yazmış olduğu kitapta tril süslemesini "Tril, tonun yarım veya bir aralık arasında tansiyonunu kaybetmeden hızla gidip gelmesi, daha doğrusu inip çıkmasıdır" şeklinde tanımlamıştır (s.122). Bu çalışmada ise elde edilen veriler ölçüte göre tril olarak sınıflandırılmıştır. Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan tril süslemesi bazı kaynak kişi icralarında daha belirgin görülmektedir. Bu kaynak kişiler arasından Rıza Konyalı ve Davut Sulari'nin icraları bu çalışmaya konu olmuştur.

Rıza Konyalı'nın Hayatı

Konya kültürünün önemli bir temsilcisi olarak, yöresel özellikleri ve otantik icrasıyla tanınan Rıza Konyalı, "1933 yılında Konya'nın Dolapcami mahallesinde dünyaya gelmiştir. Rıza Konyalı'nın çocukluğu Acıdort köyünde geçmiştir" (Çelik, 2017, s. 9). Amcasının oğlu tarafından verilen curayla müziğe adım atan Konyalı, 15 yaşında Konya'ya gelerek ilk bağlamasını almıştır. Konya'da çeşitli kahvelerde sahneye çıkmış ve bu süreçte saz dersi almıştır. "Tavrını Silleli İbrahim Usta'dan aldığı bilinmektedir" (Öztürk, Tan ve Turhan 2007, s. 376). 1958 yılında İzmir'e giden Konyalı, burada bağlama çalıp türkü söylemiş ve daha sonra solist olarak sahne almıştır. Müzeyyen Senar'ın tavsiyesiyle İstanbul'a gidip Odeon firmasından plak çıkarmış, ardından Coşkun Plak'a geçmiştir. 1967'ye kadar İstanbul'da çalıştıktan sonra tekrar İzmir'e yerleşmiştir. Muzaffer Sarısözen'in davetiyle 1958 yılında Ankara Radyosu'nda iki türkü seslendirmiştir. 1975 yılında ise İzmir Radyosu'nda mahallî sanatçı olarak görev yapmıştır (Çelik, 2017, s. 9).

Konyalı, döneminde yaygın olarak gerçekleştirilen Barana toplantılarına katılmıştır. Barana toplantıları Balıkesir ilinin Dursunbey ilçesinde ve Konya'da yaygın olarak görülmektedir. Duygulu (2014), Barana kültürünü "Ud, cümbüş, bağlama, keman, kanun, kaval, düdük, darbuka, kaşık ve zilden ya da bunlardan en az üçünden, meydana gelen çalgı topluluğu" şeklinde tanımlamıştır (s.74). Halıcı (1985)'ya göre Konyalı saz sanatçıları kendilerine barana grupları oluşturmuştur. Rıza Konyalı ise Yedinci Barana bünyesinde bulunmuştur. "Yedinci Barana: Hakkı Zambak (Ud), Enişte Sabri (Solist ve Klarnet), Mustafa Konyalı (Kanun), Rıza Konyalı (Bağlama), Rahmi Konak (Darbuka)" (Halıcı, 1985, s.41).

Konya, İzmir ve İstanbul başta olmak üzere birçok şehirde çalışmalar gerçekleştirmiş olan Konyalı, yaşamının büyük bir kısmını İzmir'de geçirmiştir. 24 Ocak 2025 tarihinde geçirmiş olduğu kalp krizi sebebiyle İzmir'de vefat etmiştir.

Davut Sulari'nin Hayatı

Yirminci yüzyılda yaşamış olan Âşık Davut Sulari 1925 yılında Erzincan ilinin Tercan ilçesinde dünyaya gelmiştir. Asıl adı Davut Ağbaba'dır. Sularî soyadını kullanmaya gençlik yıllarında başlamıştır. Bir dönem "Kemalî" ve "Serhat Âşık" mahlaslarını da kullanmıştır. Soyadı kanunu çıktığında ise önce "Sümmanî", ardından "Selamî" ve en sonunda "Sularî" soyadlarını almıştır. Eğitimini ilkokul üçüncü sınıfa kadar sürdüren Sulari asıl eğitimini dergâhta alır. "İlk eğitimine dedesi Mehmet Kaltık Ağa'nın yanında başlayan Davut, saz çalmayı da onun teşvikiyle öğrenmiştir" (Arvas, 2015, s. 201).

Arvas (2015) yazmış olduğu makalesinde "gezici âşık" ve "alevi dedesi" kavramlarının Sulari ile anılmasına şu şekilde ifade etmiştir;

> "Davut Sulari, 17 yaşında pir elinden dolu içer ve "badeli âşıklar" kervanına katılır. 22 yaşına geldiğinde babası Veli, dört oğlunu toplar ve soydan gelen "dedelik" görevini Davut Sularî'ye verir. Bu olayın ardından Sulari, artık atına binecek ve ölümüne kadar pek çok köy, şehir ve ülkeyi dolaşacaktır" (s.201).

Sulari (1993)'ye göre, Gezici âşık olan Sulari, "Leyla" isimli atıyla Türkiye sınırları içerisinde Sinop, Burdur ve Kastamonu hariç tüm illeri gezmiştir. Yurtdışında ise İran ve Arabistan başta olmak üzere Asya'da 10 ülke; Fransa ve Almanya dahil Avrupa'da 11 ülkeyi gezmiştir (s.21). Gittiği yerlerde konserler vermenin yanı sıra cemlerde dede olarak da bulunmuştur. Bulunduğu yerlerde âşıklarla deyişler söylemiş ve atışmalar yapmıştır (Sulari, 1993, s. 21).

Bin dokuz yüz kırk sekiz yılında Muzaffer Sarısözen ile tanışan Sulari, Ankara Radyosu'nda mahalli sanatçı konumunda çalışmaya başlamıştır. Akabinde 1949 yılında İstanbul Radyosu bünyesinde Yurttan Sesler Korosu'nda çalışmaya başlamıştır. Sulari'nin; Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken, Ulvi Cemal Erkin,

Ahmed Adnan Saygun, Nida Tüfekçi, Neriman Tüfekçi, gibi önemli müzisyenlerle tanışmış olması, müzik hayatında etkili olmuştur (Tankız ve Yazıcı, 2022, s. 216).

Yılmaz (2006)'a göre Davut Sulari, aralarında Âşık Çobanoğlu, Âşık İlhami, Âşık Reyhani'nin de bulunduğu 21 âşık ile atışmıştır (ss. 45-46). Sulari'nin yaptığı geziler ve bu süreçte karşılaştığı çeşitli müzik kültürleri göz önünde bulundurulduğunda, karşılaştığı çeşitliliğin icrasını etkilemesi kaçınılmazdır. Bu sebeple Davut Sulari'yi yalnızca yöresel icracı olarak tanımlamak eksik kalacaktır.

> "Sularî, Türkiye'nin dört bir yanını atıyla gezen bir âşıktır ve gezdiği yerlerin müzik kültüründen etkilenerek kendi eserlerine yansıtmıştır. Bu nedenle Sularî'nin müziğinde sadece mahalli bir unsur olduğunu düşünmemek gerekir. Sularî, kendi eserleri ile birlikte "usta malı" dediğimiz eserleri yöresel özelliklerini bozmadan seslendirmiştir" (Tankız ve Yazıcı, 2022, s. 217).

Âşıklık kültürünün başlıca çeşitleri arasında olan çalıp söyleme geleneğinde söz ön planda, ezgi ise söze eşlik etmek amacıyla üretilmektedir. Sulari ise âşıklık geleneğini tam anlamıyla yansıtmasının yanı sıra, bağlama ve ses icrası için kendine özgü ezgiler üretmiş ve müzikaliteyi de ön plana çıkarmıştır. Çoşkun (2012)'a göre 12 albüm ve 3 kaset çalışması olan Sulari toplamda 255 eser seslendirmiştir. TRT[2] repertuvarında ise 18 türküye kaynak kişi olmuştur.

Edibe Sulari (1993), kendisi ile yapılan röportajda, babası Sulari'nin son olarak Erzurum Radyosu'nun düzenlediği âşıklar yarışmasına katıldığını ve saatlerce süren âşık atışmalarının ardından içtiği bir bardak çay sonucunda mide bulantısı yaşadığını, hastaneye kaldırıldığını ve 18 Ocak 1985 tarihinde vefat ettiğini belirtiyor (s.21).

Bulgular

Rıza Konyalı ve Davut Sulari'nin seçilen her eseri için analizler gerçekleştirilmiştir. Bu analizlerde elde edilen tüm bulgular başlıklar altında verilmiştir. Her eserde tespit edilen vibrato hızı ve kapsamı değerleri ayrı tablolar halinde eklenmiştir. Tablolarda verilen vibrato hızı ve kapsamı değerlerinin grafik görselleri ekler bölümünde gösterilmektedir.

Rıza Konyalı'nın Ses İcrasında Vibrato Kullanımının Dijital Analizi

Konyalı, TRT Müzik Dairesi Yayınları THM[3] repertuvarında iki türküye kaynak kişi olmuştur. Ayrıca çeşitli TRT programlarına konuk sanatçı olarak Konya türkülerini seslendirmiştir. Konya yöresine ait türkülerde sıklıkla görülen tril süslemesini ustalıkla yapabilen bir sanatçı olması sebebiyle bu çalışmada kaynak kişi olarak seçilmiştir.

Konyalı, farklı dönemlerde çeşitli yörelerden türküleri de içinde barındıran albüm ve plak çalışmaları gerçekleştirmiştir. Yaptığı çalışmalarda ağırlıklı olarak kendi yorumu ile Konya türkülerini seslendirmiştir. Bazı eserlerini farklı yıllarda tekrar seslendirirken ezgi ve söz farklılıkları tespit edilmiştir. Bu farklılıklar ezgi üzerinde yapılan süslemeler ile sınırlı kalırken söz üzerinde kelime değişiklikleri tespit edilmiştir. Örneğin "Şu Silleden Gece Geçtim" adlı türkünün kayıtları incelendiğinde *Çoşkun Plak*[4] kaydı ile *Odeon Yılları*[5] albümünde yer alan kaydı arasında birinci nakaratın sonundan itibaren büyük ölçüde söz farklılığı görülmektedir.

[2] Türkiye Radyo Televizyon Kurumu.
[3] Türk halk müziği.
[4] https://www.youtube.com/watch?v=zV273f2wrZU&list=PLVUvf9Sh2-AI9zziZaTa_KQdfmbWD-OFu (Erişim tarihi: 14.01.2025)
[5] https://www.youtube.com/watch?v=OHZV8dJ8CW8&list=PLVUvf9Sh2-AI9zziZaTa_KQdfmbWD-OFu&index=4 (Erişim tarihi: 14.01.2025)

"Haydan mı Olur Huydan mı Olur"[6] Adlı Türkünün Dijital Analizi ve Bulguları

Rıza Konyalı'nın *Çoşkun Plak* bünyesinde 1987 yılında çıkarmış olduğu *"Ağla Gözlerim"* adlı albümde yer alan türkünün gürültü azaltma ve ses ayırma işlemleri belirlenen ölçütlerde gerçekleştirilmiştir. Elde edilen ses kaydı *VoceVista* adlı analiz uygulamasına aktarılarak vibrasyon grafikleri oluşturulmuştur. Grafik vasıtasıyla ortalama vibrato değerleri incelenerek "i, u, a, e, ı, ü" vokallerinde vibrato değerleri tespit edilmiştir (Şekil 4-Şekil 9). Elde edilen veriler Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1

"Haydan mı Olur Huydan mı Olur" adlı türkünün vibrato değerleri.

Süre Aralığı	Kelime	Vokal	Ortalama Titreşim Hızı (Mean Vibrato Rate)	Ortalama Titreşim Kapsamı (Mean Vibrato extent)
0:44,018m- 0:45,145m	Güzellik	İ	6.0 Hz	128 ct
0:23,657m- 0:24,450m	Olur	U	6.4 Hz	135 ct
2:20,858m- 2:21,526m	Lambalar	A	9.9 Hz	169 ct
2:31,581m- 2:32,165m	Düğmelendi	E	11.7 Hz	146 ct
1:43,015m- 1:43,683m	Yaptım	I	7.0 Hz	128 ct
3:18,311m- 3:19,104m	Büyüdüm	Ü	6.1 Hz	179 ct

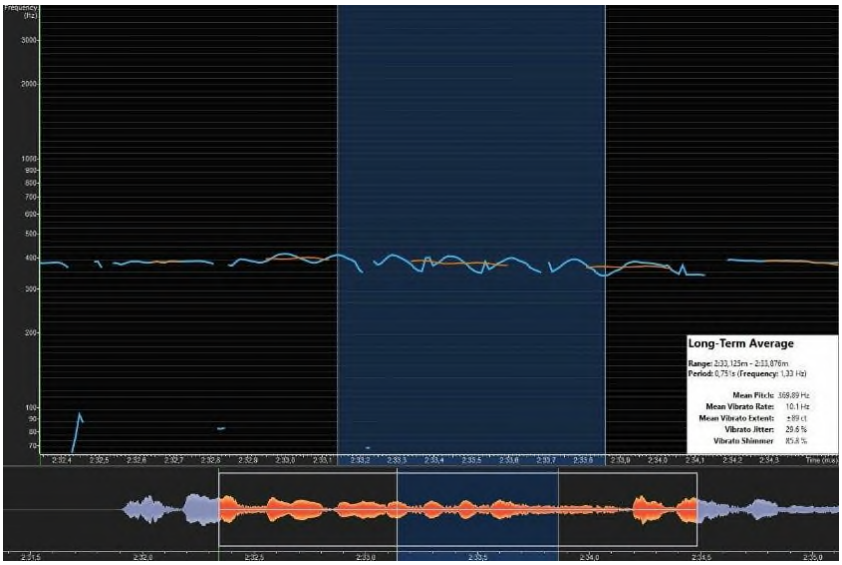
"Konya Develisi"[7] Adlı Türkünün Dijital Analizi ve Bulguları

Rıza Konyalı tarafından seslendirilen bu türkü, 1971 yılında *Coşkun Plak* bünyesinde yayımlamış olduğu *"Şu Silleden Gece Geçtim"* adlı albümde ve 2016 yılında *Taşkın Müzik Prodüksiyon* bünyesinde yayımlamış olduğu *"Konya Kültür Serisi: Mehmedim"* adlı albümünde yer almaktadır. Bu çalışmada iki kayıt incelendikten sonra, analiz programında daha yüksek vibrato değerlerine ulaşıldığı için *Coşkun Plak* bünyesinde yayımlanmış albüm kaydı seçilmiştir. Seçilen kayda gürültü azaltma ve ses ayırma işlemleri uygulandıktan sonra ses analiz uygulamasına aktarılarak analiz için grafik oluşturulmuştur. Oluşturulan grafik vasıtasıyla ortalama vibrato değerleri incelenerek "i, u, a, e, ı" vokallerinde vibrato değerleri tespit edilmiştir (Şekil 2, Şekil 10-Şekil 13). Elde edilen veriler Tablo 2' de gösterilmiştir. Seçilen "ı" vokalinde düzensiz bir grafik elde edilmiştir. Elde edilen grafik Şekil 2'de gösterilmiştir. Ancak uygulama ortalama bir değer oluşturulduğu için Tablo 2'den çıkartılmamıştır.

[6] https://www.youtube.com/watch?v=t4f6fnsvhuc (Erişim tarihi: 15.01.2025)
[7] https://www.youtube.com/watch?v=qRF8PgCszBI (Erişim tarihi: 15.01.2025)

Şekil 2

"Konya Develisi" adlı türkü analizinde elde edilen "ı" vokali vibrato görseli (VoceVista).



Tablo 2

"Konya Develisi" adlı türkünün vibrato değerleri.

Süre Aralığı	Kelime	Vokal	Ortalama Titreşim Hızı (Mean Vibrato Rate)	Ortalama Titreşim Kapsamı (Mean Vibrato extent)
0:18,650m- 0:19,652m	Eremedim	İ	7.3 Hz	118 ct
1:21,194m- 1:21,694m	Yolunda	U	7.0 Hz	170 ct
1:57,201m- 1:58,202m	Anam	A	7.0 Hz	138 ct
1:08,718m- 1:09,344m	Memeler	E	6.2 Hz	118 ct
2:33,125m- 2:33,876m	Arşındır	I	10.1 Hz	89 ct

"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü"[8] Adlı Türkünün Dijital Analizi ve Bulguları

Rıza Konyalı'nın seslendirdiği bu türkünün 2016 yılında *Taşkın Müzik Prodüksiyon* bünyesinde *"Konya Kültür Serisi: Mehmedim"* adlı albümde iki farklı kaydı ve TRT Müzik kanalında yayınlanan *"Ben Anadoluyum"* adlı televizyon programında seslendirmiş olduğu bir kaydı olmak üzere toplam üç kaydı mevcuttur. Bu kayıtlar arasından en az grafik kaybı ile vibrato değerlerine ulaşılan 2016 yılındaki *"Konya Kültür Serisi: Mehmedim"* adlı albümden "Nafile" adlı kaydı dijital analiz için seçilmiştir. Seçilen kayıt üzerinde belirlenen tüm işlemler uygulanmış ve ses analiz uygulamasında grafikler oluşturulmuştur. Oluşturulan grafikler aracılığıyla elde edilen ortalama vibrato değerleri incelendiğinde "ü, u, e, o, a" vokallerinde vibrato değerleri elde edilmiştir (Şekil 14-Şekil 18). Elde edilen veriler Tablo 3'de gösterilmiştir.

[8] https://www.youtube.com/watch?v=RgCWqMtgxpY (Erişim tarihi: 15.01.2025)

Tablo 3

"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı türkünün vibrato değerleri.

Süre Aralığı	Kelime	Vokal	Ortalama Titreşim Hızı (Mean Vibrato Rate)	Ortalama Titreşim Kapsamı (Mean Vibrato extent)
0:32,419m- 0:33,045m	Kömürü	Ü	6.1 Hz	160 ct
1:41,972m- 1:42,723m	Dolu	U	6.0 Hz	185 ct
2:08,633m- 2:09,259m	Nafile	E	6.6 Hz	64 ct
1:01,917m- 1:02,293m	Oynattım	O	7.4 Hz	131 ct
1:39,385m- 1:40,428m	Kenarına	A	6.6 Hz	139 ct

Davut Sulari'nin Ses icrasında Vibrato Kullanımının Dijital Analizi ve Bulguları

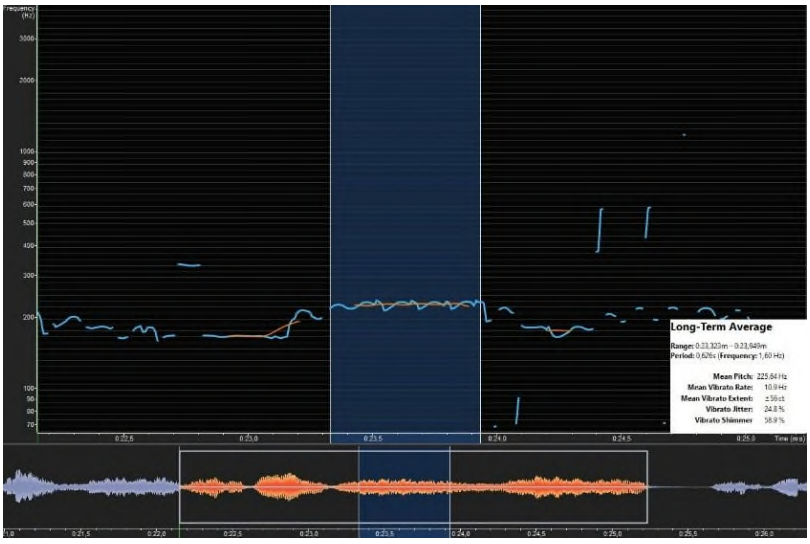
Sulari, TRT Müzik Dairesi Yayınları THM repertuvarında 18 türküye kaynak kişi olmuştur. Ayrıca hayatı bölümünde bahsedildiği gibi repertuvarda kayıtlı olmayan eserleri mevcuttur. Gezgin âşık olan Sulari'yi yöresel icra sınırlarının dışındaki üslûp ve tavrı sebebiyle bir yöre ile sınırlandırmak eksik kalacaktır. Bu çalışmada Sulari'nin incelenmesinin başlıca sebebi ise eserlerini seslendirirken yapmış olduğu kendisine has, yoğun ve keskin tril süslemesidir.

"Tercan Elleri"[9] adlı Türkünün Dijital Analizi ve Bulguları

Sulari'nin seslendirmiş olduğu "Tercan Elleri" adlı türkü, *Kalan Müzik* bünyesinde 2000 yılında yayımlanmış olan *"Bugün Bayram Günü Derler"* adlı albümde yer almaktadır. Türkünün başka bir kaydına ulaşılamadığı için analizler *"Bugün Bayram Günü Derler"* adlı albümde yer alan kayıt üzerinden gerçekleştirilmiştir. Seçilen kayda gürültü azaltma ve ses ayırma işlemleri uygulandıktan sonra ses analiz uygulamasına aktarılmış ve analiz için grafikler oluşturulmuştur. Oluşturulan grafikler aracılığıyla ortalama vibrato değerleri incelenerek "e, i, a, ü, o, ı" vokallerinde vibrato değerleri tespit edilmiştir (Şekil 3, Şekil 19-Şekil 23). Elde edilen veriler Tablo 4' te gösterilmiştir. Seçilen "o" vokalinde düzensiz bir grafik elde edilmiştir ve Şekil 3'te gösterilmiştir. Ancak uygulama ortalama bir değer oluşturulduğu için Tablo 4'den çıkartılmamıştır.

Şekil 3

"Tercan Elleri" adlı türkü analizinde elde edilen "o" vokali vibrato görseli (VoceVista).



[9] https://www.youtube.com/watch?v=0JqOdP5ynMc (Erişim Tarihi: 16.01.2025)

Tablo 4
"Tercan Elleri" adlı türkünün vibrato değerleri.

Süre Aralığı	Kelime	Vokal	Ortalama Titreşim Hızı (Mean Vibrato Rate)	Ortalama Titreşim Kapsamı (Mean Vibrato extent)
1:14,935m- 1:15,603m	Elinden	E	7.5 Hz	98 ct
1:11,263m- 1:11,848m	Gelin	İ	7.8 Hz	93 ct
1:19,316m- 1:19,859m	Dudağından	A	8.4 Hz	80 ct
2:13,306m- 2:13,682m	Gönlüme	Ü	8.5 Hz	62 ct
0:23,323m- 0:23,949m	Hoş	O	10.9 Hz	56 ct
2:19,439m- 2:20,024m	Hicranın	I	7.6 Hz	95 ct

"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne"[10] adlı Türkünün Dijital Analizi ve Bulguları

Seçilen eser *Kalan Müzik* bünyesinde 2000 yılında yayınlanmış olan *"Bugün Bayram Günü Derler"* adlı albümde yer almaktadır. Seçilen kayda gürültü azaltma ve ses ayırma işlemleri uygulandıktan sonra ses analiz uygulamasına aktarılarak analiz için grafikler oluşturulmuştur. Oluşturulan grafikler vasıtasıyla ortalama vibrato değerleri incelenerek "ü, e, u, a, i" vokallerinde vibrato değerleri tespit edilmiştir (Şekil 24-Şekil 28). Elde edilen veriler Tablo 5' te gösterilmiştir.

Tablo 5
"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" adlı türkünün vibrato değerleri.

Süre Aralığı	Kelime	Vokal	Ortalama Titreşim Hızı (Mean Vibrato Rate)	Ortalama Titreşim Kapsamı (Mean Vibrato extent)
0:43,476m- 0:44,060m	Dökmüş	Ü	7.7 Hz	72 ct
0:45,228m- 0:45,645m	Yüzüne	E	8.2 Hz	92 ct
0:50,485m- 0:51,111m	Humaya	U	6.8 Hz	138 ct
1:08,051m- 1:08,718m	Yar	A	7.6 Hz	105 ct
2:00,622m- 2:01,206m	Bir	İ	7.2 Hz	93 ct

"Ey Hamamcı"[11] adlı Türkünün Dijital Analizi

Sulari'nin 2020 yılında yayınlanan *"Arşiv Serisi 3"* adlı albüm kaydından seçilen türküye gürültü azaltma ve ses ayırma işlemleri uygulandıktan sonra ses analiz uygulamasına aktarılarak analiz için grafikler oluşturulmuştur. Oluşturulan grafikler vasıtasıyla ortalama vibrato değerleri incelenerek "i, a, ı, ü" vokallerinde vibrato değerleri tespit edilmiştir (Şekil 29-Şekil 32). Elde edilen veriler Tablo 6' da gösterilmiştir.

[10] https://www.youtube.com/watch?v=gq4Eu3s1z0c (Erişim Tarihi: 16.01. 2025)
[11] https://www.youtube.com/watch?v=TPucy15cRzk (Erişim tarihi: 17.01.2025)

Tablo 6

"Ey Hamamcı" adlı türkünün vibrato değerleri.

Süre Aralığı	Kelime	Vokal	Ortalama Titreşim Hızı (Mean Vibrato Rate)	Ortalama Titreşim Kapsamı (Mean Vibrato extent)
1:01,917m- 1:02,543m	Geldi	İ	7.0 Hz	68 ct
3:30,912m- 3:31,496m	Yar	A	8.9 Hz	58 ct
2:32,374m- 2:33,208m	Aldı	I	8.0 Hz	90 ct
3:27,449m- 3:28,033m	Türlü	Ü	6.1 Hz	59 ct

Hazırlanan tablolar üzerinden yapılan analizlerde çeşitli bulgulara ulaşılmış ve bu bulgular maddeler halinde aşağıda belirtilmiştir:

- Seçilen altı eser üzerinden yapılan analizler doğrultusunda beş eserde vibrato ve tril değerlerine ulaşılmıştır. "Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı eserde ise sadece vibrato değerleri tespit edilmiştir.
- Yapılan altı eser analizinde "i, u, a, e, o, ı, ü" vokallerinde 6.0 Hz üzerinde ortalama vibrato hızı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler arasında her vokal için en yüksek ortalama vibrato hızı değerleri Tablo 7'de gösterilmiştir. Yapılan analizler arasında en yüksek ortalama vibrato değeri Rıza Konyalı'nın "Haydan Mı Olur Huydan Mı Olur" adlı eserinde 11.7 Hz olarak "e" vokalinde tespit edilmiştir.

Tablo 7

Analiz sonuçlarında tespit edilen her vokal için en yüksek ortalama vibrato hızı değerleri.

Vokal	Eser Adı	En Yüksek Ortalama Titreşim Hızı (Highest Mean Vibrato Rate)
E	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	11.7 Hz
O	Tercan Elleri	10.9 Hz
I	Konya Develisi	10.1 Hz
A	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	9.9 Hz
Ü	Tercan Elleri	8.5 Hz
İ	Tercan Elleri	7.8 Hz
U	Konya Develisi	7.0 Hz

- Çalışmada yapılan analizler sonucunda elde edilen 31 adet ortalama vibrato kapsamı değeri 56 cent ile 185 cent aralığındadır. En yüksek değer ise Rıza Konyalı'nın seslendirmiş olduğu "Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı eserde 185 cent olarak "u" vokalinde tespit edilmiştir. Ortalama vibrato kapsamı değerleri incelendiğinde en yüksek değerler Rıza Konyalı icralarında tespit edilmiştir. Elde edilen en yüksek ortalama vibrato kapsamı değerleri Tablo 8'de gösterilmiştir.

Tablo 8

Analiz sonuçlarında tespit edilen her vokal için en yüksek ortalama vibrato kapsamı değerleri.

Vokal	Eser Adı	En Yüksek Ortalama Titreşim Kapsamı (Highest Mean Vibrato Extent)
U	Yüksek Odalarda Mangal Kömürü	185 ct
Ü	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	179 ct
A	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	169 ct
E	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	146 ct
O	Yüksek Odalarda Mangal Kömürü	131 ct
I	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	128 ct
İ	Haydan mı Olur Huydan mı Olur	128 ct

- Elde edilen tüm ortalama vibrato hızı değerleri belirlenen ölçüte göre sınıflandırıldığında 21 adet vibrato süslemesi ve 10 adet tril süslemesi elde edilmiştir.
- Çalışmada tüm vibrato ve tril değerleri kendi özelinde incelendiğinde 21 adet süslemenin kelime sonuna denk geldiği tespit edilmiştir. Ayrıca beş adet süslemenin ise tek heceli kelime olması sebebiyle kelime sonunda yapılan süslemelere dahil edilmemiştir.
- Rıza Konyalı'nın seslendirmiş olduğu üç eserin incelemesinde bazı vibrato ve tril süslemelerini glissando süslemesi ile birleştirildiği tespit edilmiştir. Bu sebeple bazı ortalama vibrato kapsamlarının daha yüksek değerlere sahip olduğu görülmektedir.
- Gerçekleştirilen analizler içinde belirlenen ölçüte uygun "ö" vokali süslemesi tespit edilmemiştir.
- Kayıtların eski olması ve kayıtlar üzerinde gerçekleştirilen işlemler sebebiyle Çalışmada elde edilen vibrato grafik görsellerinde kayıp alanlar görülmektedir.

Sonuç

Çalışmada Rıza Konyalı ve Davut Sulari'nin seslendirmiş olduğu toplam altı eserde bulunan vibrato değerlerine ulaşmak amaçlanmıştır. Gürültü azaltma, vokal ayırma ve dijital analiz işlemleri uygulandıktan sonra elde edilen tüm veriler ortalama vibrato hızlarını, ortalama vibrato kapsamlarını ve vokalleri içerecek şekilde tablolar haline getirilmiştir. Gerçekleştirilen analizler sonucunda vibrato ve tril süslemelerinin nicel olarak ayrılabildiği tespit edilmiştir.

Belirlenen örneklemde vibrato hız ve kapsam değerlerinin kendi içerisinde ve eserler arasında çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. Bu tespit, halk müziğinde vibrato ve tril süslemelerinin hız ve kapsam değerlerinde belirli bir aralıkta sınırlı kalmadığını göstermektedir. Elde edilen tüm veriler göz önünde bulundurulduğunda hız ve kapsam değerleri arasında doğru orantı olmadığı görülmektedir. Elde edilen bulgulardan yola çıkarak Türk halk müziğinde vibrato ve tril süslemelerinin büyük çoğunlukla kelime sonlarında yapıldığı tespit edilmiştir.

Çalışma sonucunda elde edilen tüm vibrato değerleri incelendiğinde "ö" vokalinde vibrato veya tril süslemelerine rastlanmaması, vokalin fonetik olarak süslemeye uygun olmadığını göstermektedir. Ancak belirlenen örneklemin genişletilmesiyle sonucun değişebileceği düşünülmektedir.

Öneriler

Bu çalışma sonucunda elde edilen bulgular ve sonuçlar ile gelecekte bu alanda yapılacak çalışmalara katkı sağlamak hedeflenmektedir. Bu alanda yapılacak araştırmalara çeşitli öneriler aşağıda sunulmuştur:

- Gerçekleştirilecek çalışmalarda gelişen teknoloji sayesinde aynı kayıtlar üzerinde farklı değerlere ulaşılabileceği ve ulaşılan değerlerin farklı sonuçları meydana getirebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.
- Örneklem olarak belirlenen kaynak kişi ve eser sayısı arttırılarak geçerliliği yüksek sonuçlara ulaşılacağı düşünülmektedir.
- Vibrato analizi gerçekleştirilirken hız ve kapsam dışındaki değerlerin analizlere dahil edilmesi yöresel icrada üslûp ve tavır özelliklerinin tanımlanmasına katkı sağlayacaktır.
- Çalışmada kullanılan analiz yönteminin kaynak kişiyi referans alan icra çalışmalarında kullanılması konusunda deneysel çalışmalar yapılmalıdır.
- Dijital analiz yöntemi, Türk halk müziği kaynak kişi icralarının üslûp ve tavırlarının nicel olarak tespit edilmesine olanak tanımaktadır. Elde edilen somut verilerin açık erişimli kaynaklarda paylaşılmasıyla, Türk halk müziğinin otantik yapısının korunmasına katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkısı: Çalışma Konsepti/Tasarım- N.E., K.S.İ.; Veri Toplama- N.E., K.S.İ.; Veri Analizi/Yorumlama- N.E.; Yazı Taslağı- N.E., K.S.İ.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- N.E., K.S.İ.; Son Onay ve Sorumluluk - N.E., K.S.İ.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions: Conception/Design of Study- N.E., K.S.İ.; Data Collection- N.E., K.S.İ.; Data Analysis/Interpretation- N.E.; Drafting Manuscript- N.E., K.S.İ.; Critical Revision of Manuscript- N.E., K.S.İ.; Final Approval and Accountability- N.E., K.S.İ.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Nevzat Erol
[1] Kocaeli Üniversitesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Kocaeli, Türkiye
0009-0009-0759-8504 nevzaterol2001@gmail.com

Kenan Serhat İnce
[2] Kocaeli Üniversite, Türk Müziği, Türk Halk Müziği Anasanat Dalı, Kocaeli, Türkiye
0000-0002-0242-200X

Kaynakça | References

Arvas, A. (2015). Gezgin bir "alevî dedesi": âşık Davut Sularî. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, (74)*, 199-209.

Çelik, M. (2017). *Rıza Konyalı'nın seslendirdiği beş Konya ezgisinin yer aldığı anahtarlarda diktesi ve mevcut arşivlerle karşılaştırılması* (460435) [Yüksek Lisans tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Denizoğlu, İ. (2020). *Klinik Vokoloji* (1.bs). Karaca Tanıtım Hizmet Matbaa Kağıt Paz. *Ve Tic. Ltd. Şti*.

Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü* (1.bs). Pan Yayıncılık.

Gazimihal, M. R. (1961). *Musıki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.

Gray, H. J., & Isaacs, A. (Eds.). (1991). *Dictionary of physics*. Longman.

Halıcı, M. (1985). *Konya sazı ve türküleri*. Özden Matbaası.

Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk halk müziği nazariyatı*. Peker Ambalaj.

Katok, D. (2016). *The versatile singer: A guide to vibrato & straight tone* (Doctor of Musical ArtsCity University of New York). Retrieved from Retrieved from: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1394/

MacLeod, R. B. (2008). Influences of Dynamic Level and Pitch Register on the Vibrato Rates and Widths of Violin and Viola Players. Journal of Research in Music Education, 56(1), 43-54. https://doi.org/10.1177/0022429408323070

Migita, N., Morise, M., & Nishiura, T. (2010). A study of vibrato features to control singing voices. In *Proceedings of 20th International Congress on Acoustics, ICA*. https://acoustics.asn.au/conference_proceedings/ICA2010/cdrom-ICA2010/papers/p164

Nestorova, T. (2022). Vibrato. Timbre and Orchestration Resource. https://timbreandorchestration.org/writings/timbre-lingo/2022/6/27/vibrato

Özbek, M. (2009). *Türkülerin dili (sözlük)*. Ötüken Neşriyat.

Öztürk, A. O., Tan, N., & Turhan, S. (2007). *Konya halk müziği-yeşil olur şu Konya'nın Meram'ı*. Ötüken Neşriyat.

Sabar, G. (2008). *Sesimiz: eğitimi ve korunması*. Pan Yayıncılık.

Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü* (1.bs). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sözer, V. (2012). *Müzik terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Sulari, E. (1993). Âşık Davut Sulari dede. *Kervan Dergisi*, (23).

Sulari, E. (1993). Davut Sulari Alevilik ve müzik üzerine. *Kervan Dergisi, (27)*. https://yolpedia.eu/wp-content/uploads/2024/11/kervan_s23_0193.pdf

Sundberg, J. O. (1994). Research Grants: Who Pays the Overhead? *Education Economics*, *2*(1), 45–64. https://doi.org/10.1080/09645299400000004

Tankız, K. D. & Yazıcı, D. (2022). *Son gezgin âşık Davut Sulari'nin hayatı*, *sanatı ve eserleri*. Ü. İmik ve S. Haşhaş (Ed.) Türk müziğinde iz bırakanlar IV kitabı içinde (s. 211-227). Efe Akademi Yayınları.

Yılmaz, G. (2006). *Davut Sulari ve ozanlık geleneği içerisindeki yeri* (190731) [Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

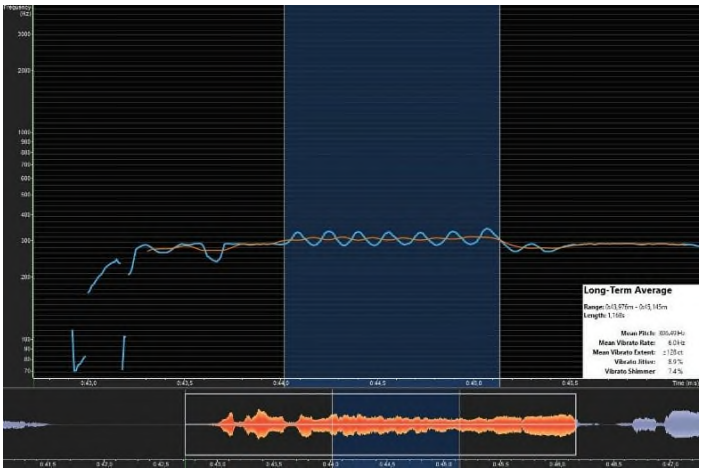
Türk Dil Kurumu (2025, 10 Şubat). Türkçe Güncel Sözlük içinde. https://sozluk.gov.tr/?ara=halk%20m%C3%BCzi%C4%9Fi

Ek | Appendix

“Haydan mı Olur Huydan mı Olur” Türküsünden Elde Edilen Grafikler

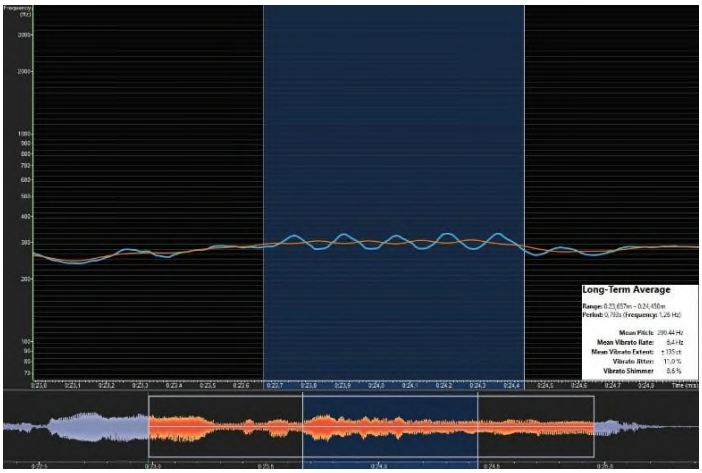
Şekil 4

“Haydan mı Olur Huydan mı Olur” adlı türkü analizinde elde edilen “i” vokali vibrato görseli (VoceVista).



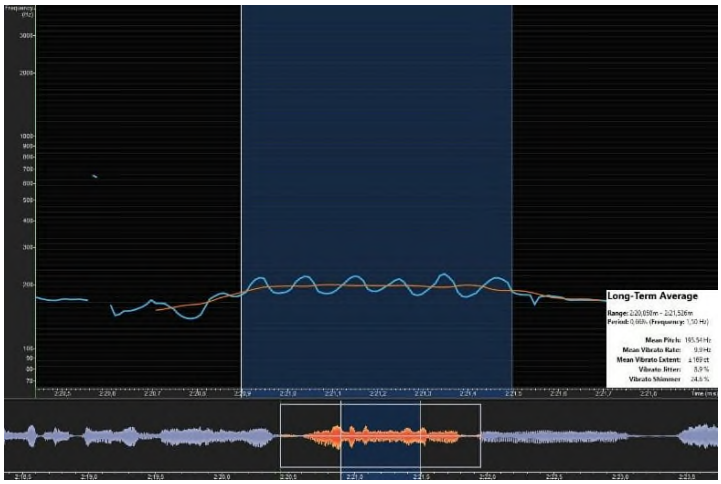
Şekil 5

“Haydan mı Olur Huydan mı Olur” adlı türkü analizinde elde edilen “u” vokali vibrato görseli (VoceVista).



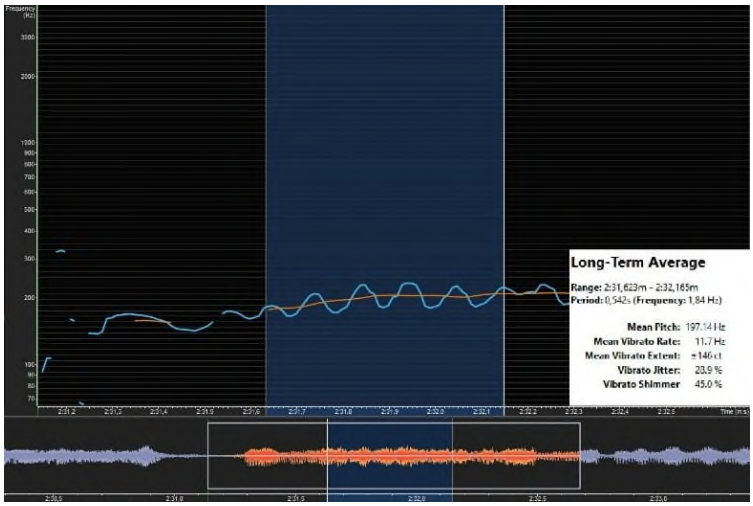
Şekil 6

“Haydan mı Olur Huydan mı Olur” adlı türkü analizinde elde edilen “a” vokaliali vibrato görseli (VoceVista).



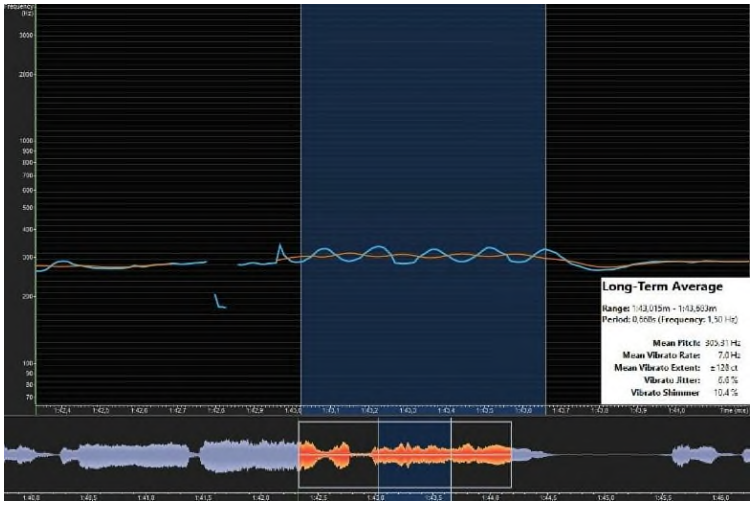
Şekil 7

"Haydan mı Olur Huydan mı Olur" adlı türkü analizinde elde edilen "e" vokali vibrato görseli (VoceVista).



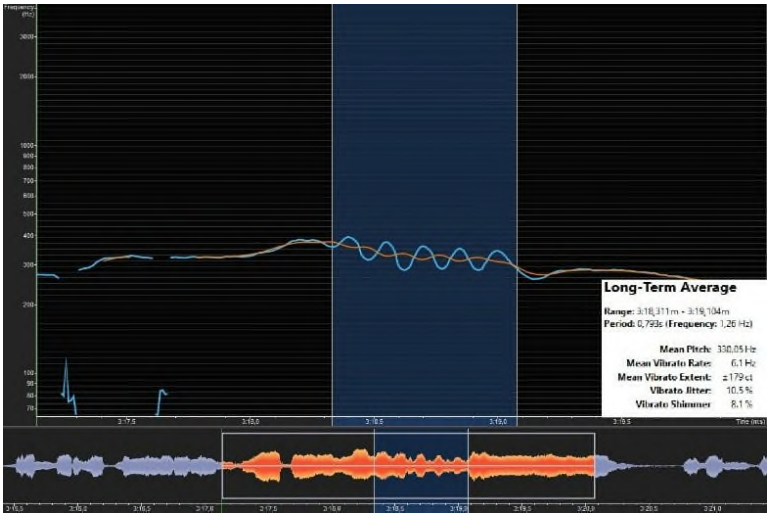
Şekil 8

"Haydan mı Olur Huydan mı Olur" adlı türkü analizinde elde edilen "ı" vokali vibrato görseli (VoceVista).



Şekil 9

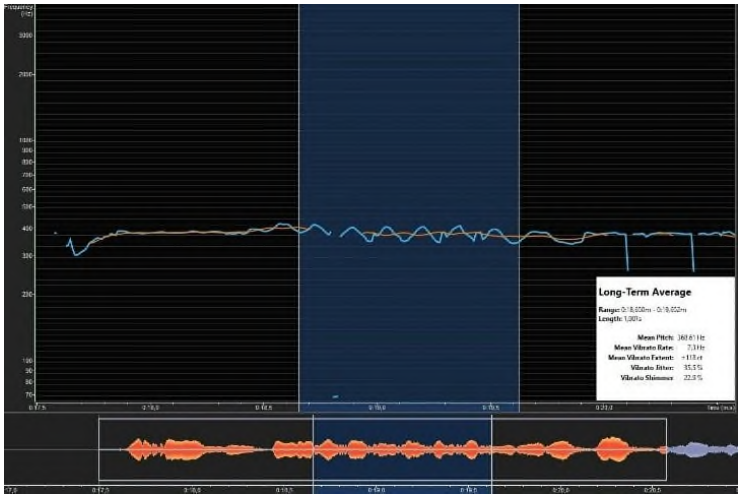
"Haydan mı Olur Huydan mı Olur" adlı türkü analizinde elde edilen "ü" vokali vibrato görseli (VoceVista).



"Konya Develisi" Türküsünden Elde Edilen Grafikler

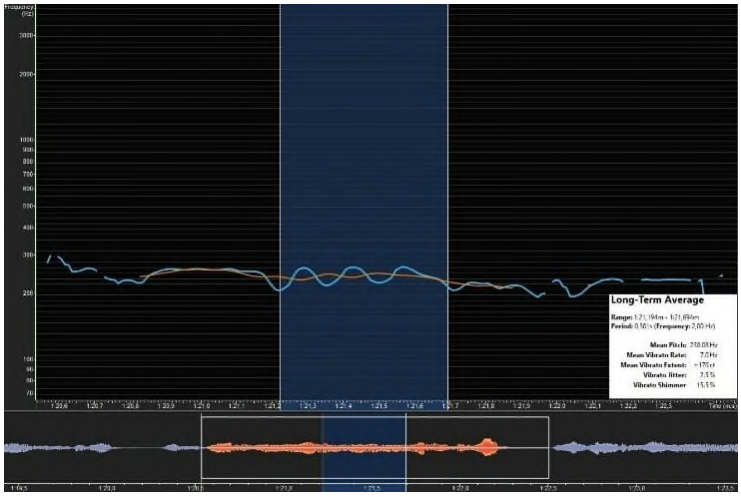
Şekil 10

"Konya Develisi" adlı türkü analizinde elde edilen "i" vokali vibrato görseli (VoceVista).



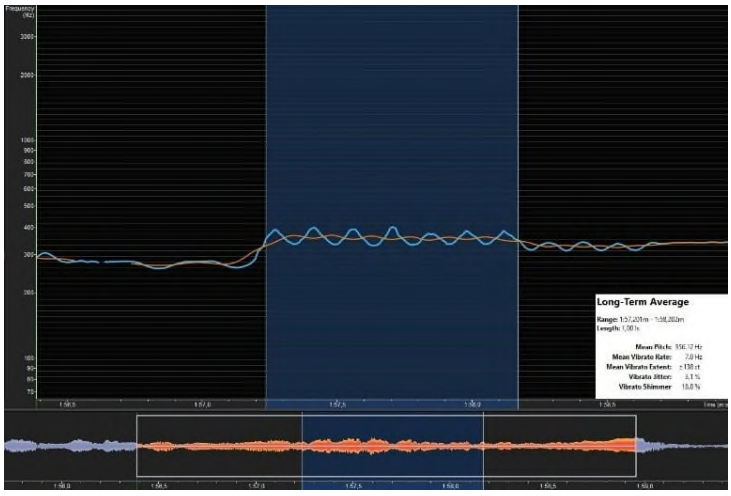
Şekil 11

"Konya Develisi" adlı türkü analizinde elde edilen "u" vokali vibrato görseli (VoceVista).



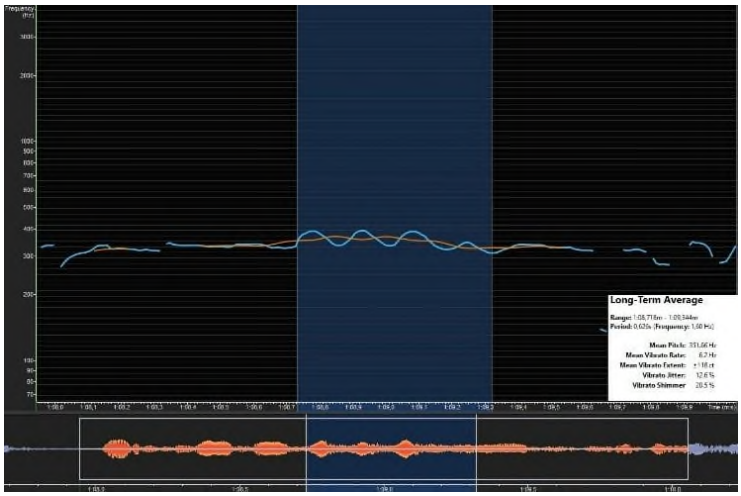
Şekil 12

"Konya Develisi" adlı türkü analizinde elde edilen "a" vokali vibrato görseli (VoceVista).



Şekil 13

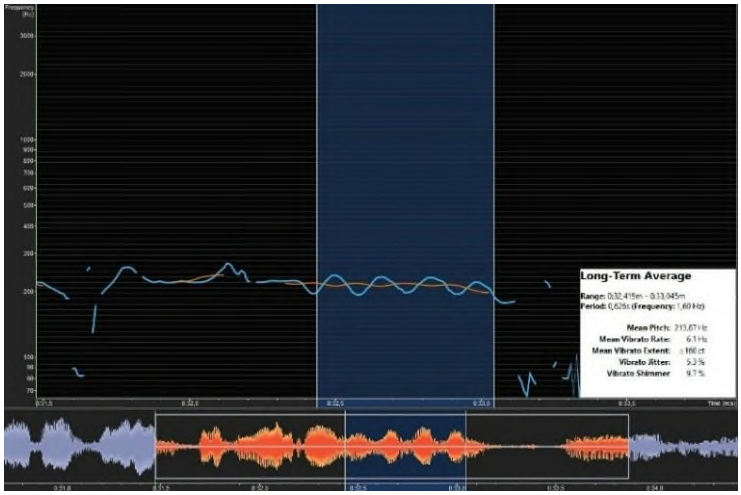
"Konya Develisi" adlı türkü analizinde elde edilen "e" vokali vibrato görseli (VoceVista).



"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" Türküsünden Elde Edilen Grafikler

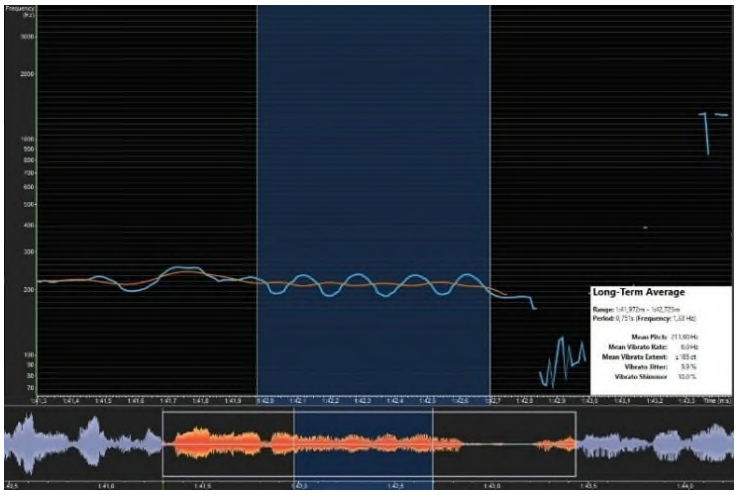
Şekil 14

"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı türkü analizinde elde edilen "ü" vokali vibrato görseli (VoceVista).



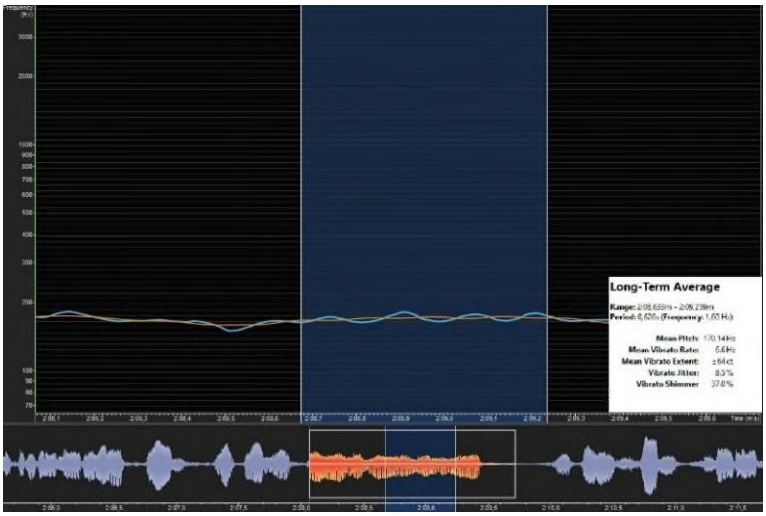
Şekil 15

"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı türkü analizinde elde edilen "u" vokali vibrato görseli (VoceVista).



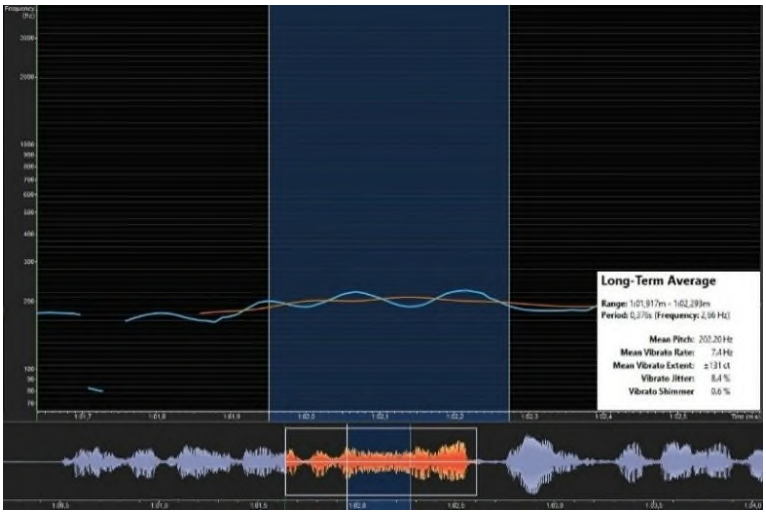
Şekil 16

"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı türkü analizinde elde edilen "e" vokali vibrato görseli (VoceVista).



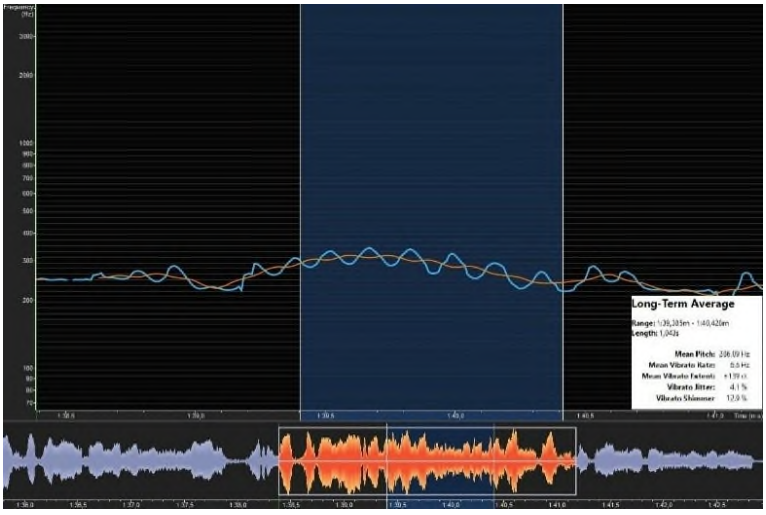
Şekil 17

"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı türkü analizinde elde edilen "o" vokali vibrato görseli (VoceVista).



Şekil 18

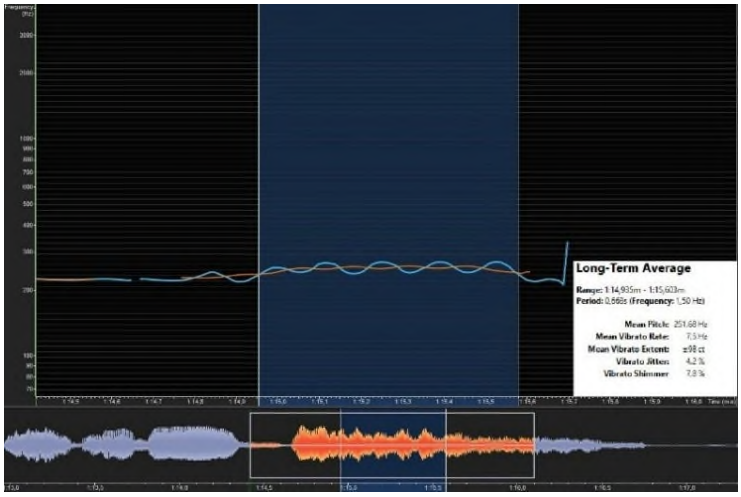
"Yüksek Odalarda Mangal Kömürü" adlı türkü analizinde elde edilen "a" vokaliali vibrato görseli (VoceVista).



“Tercan Elleri” Türküsünden Elde Edilen Grafikler

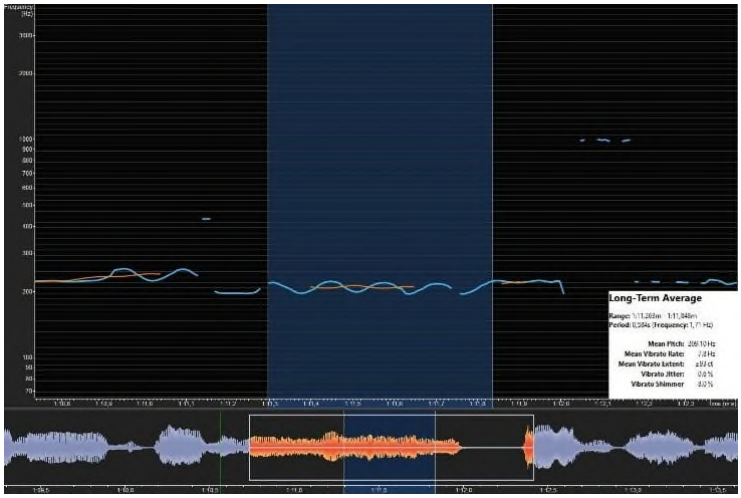
Şekil 19

“Tercan Elleri” adlı türkü analizinde elde edilen “e” vokali vibrato görseli (VoceVista).



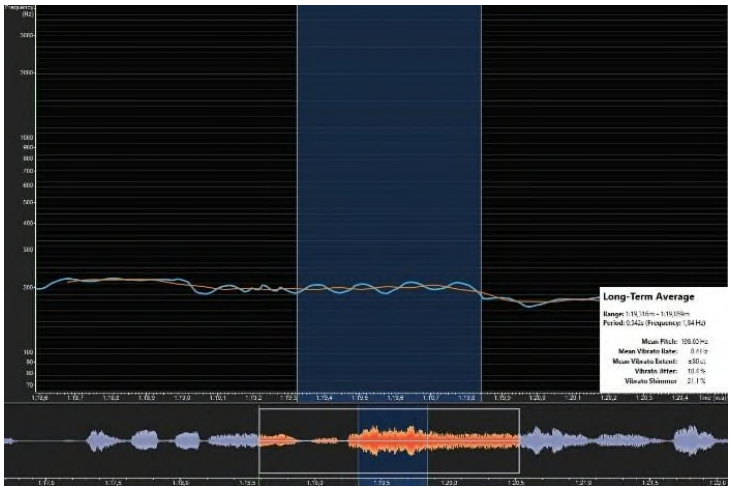
Şekil 20

“Tercan Elleri” adlı türkü analizinde elde edilen “i” vokali vibrato görseli (VoceVista).



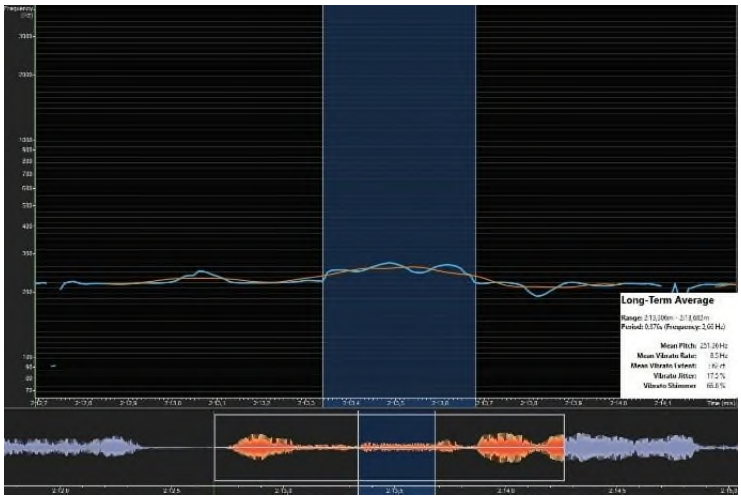
Şekil 21

“Tercan Elleri” adlı türkü analizinde elde edilen “a” vokaliali vibrato görseli (VoceVista).



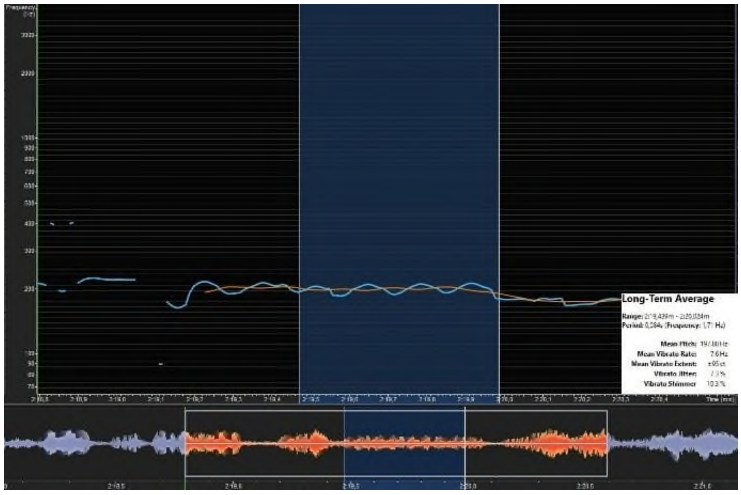
Şekil 22

"Tercan Elleri" adlı türkü analizinde elde edilen "ü" vokali vibrato görseli (VoceVista).



Şekil 23

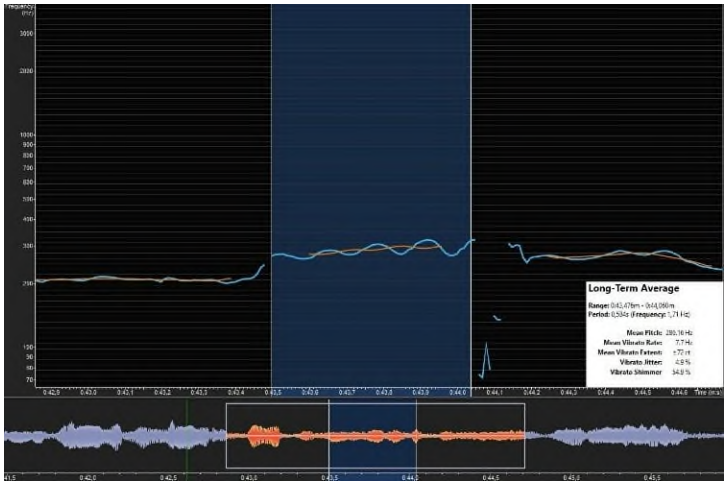
"Tercan Elleri" adlı türkü analizinde elde edilen "ı" vokali vibrato görseli (VoceVista).



"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" Türküsünden Elde Edilen Grafikler

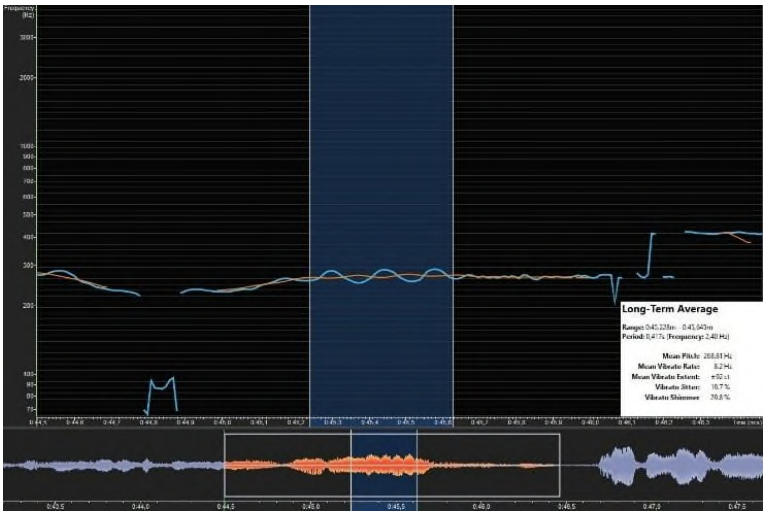
Şekil 24

"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" adlı türkü analizinde elde edilen "ü" vokali vibrato görseli (VoceVista).



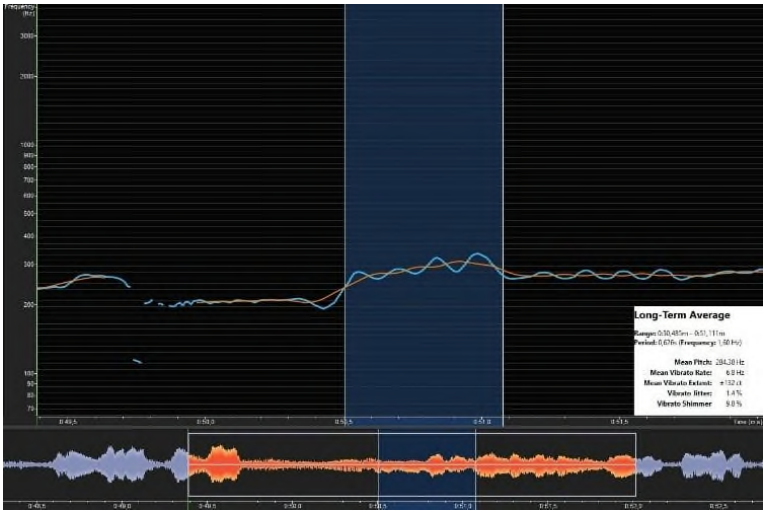
Şekil 25

"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" adlı türkü analizinde elde edilen "e" vokali vibrato görseli (VoceVista).



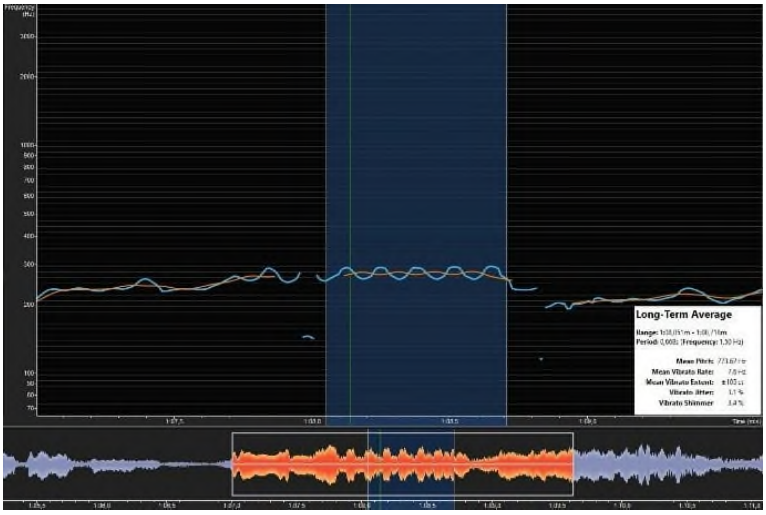
Şekil 26

"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" adlı türkü analizinde elde edilen "u" vokali vibrato görseli (VoceVista).



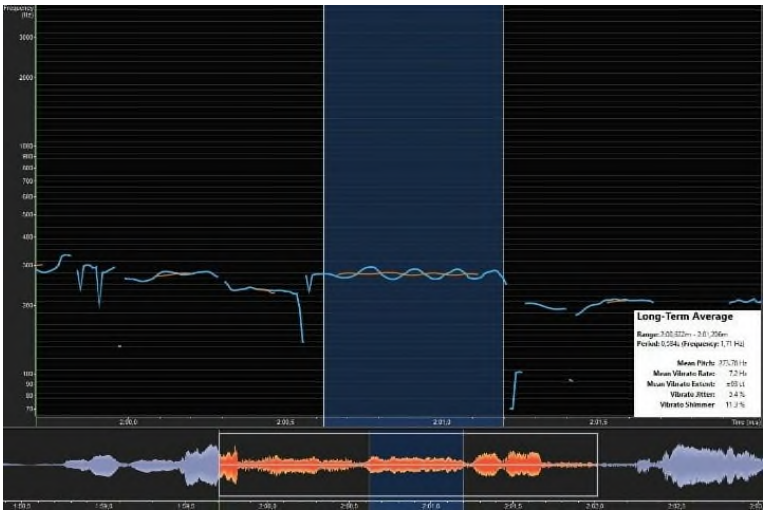
Şekil 27

"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" adlı türkü analizinde elde edilen "a" vokaliali vibrato görseli (VoceVista).



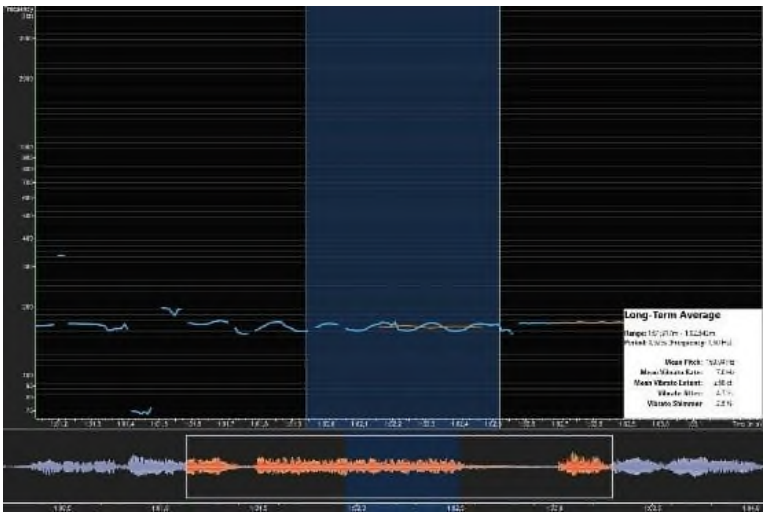
Şekil 28

"Siyah Perçemini Dökmüş Yüzüne" adlı türkü analizinde elde edilen "ı" vokali vibrato görseli (VoceVista).



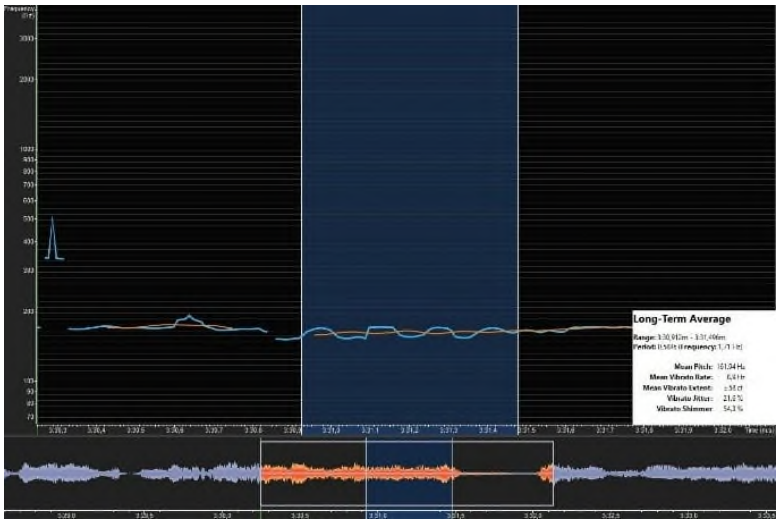
Şekil 29

"Ey Hamamcı" adlı türkü analizinde elde edilen "i" vokali vibrato görseli (VoceVista).



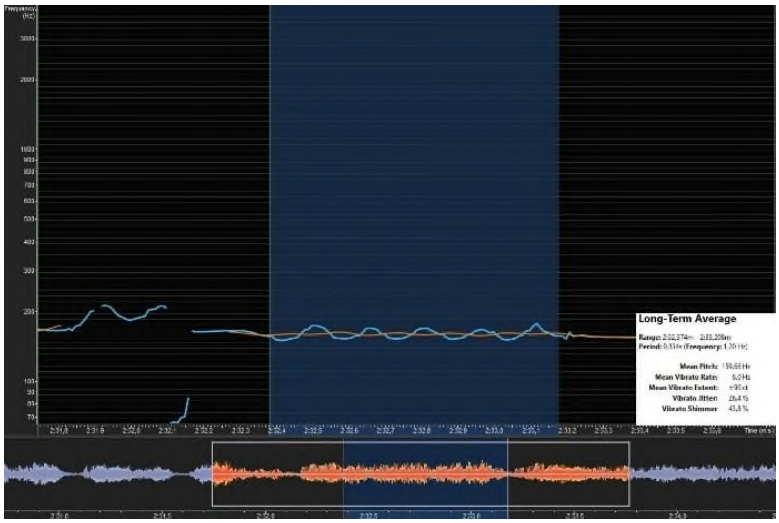
Şekil 30

"Ey Hamamcı" adlı türkü analizinde elde edilen "a" vokaliali vibrato görseli (VoceVista).



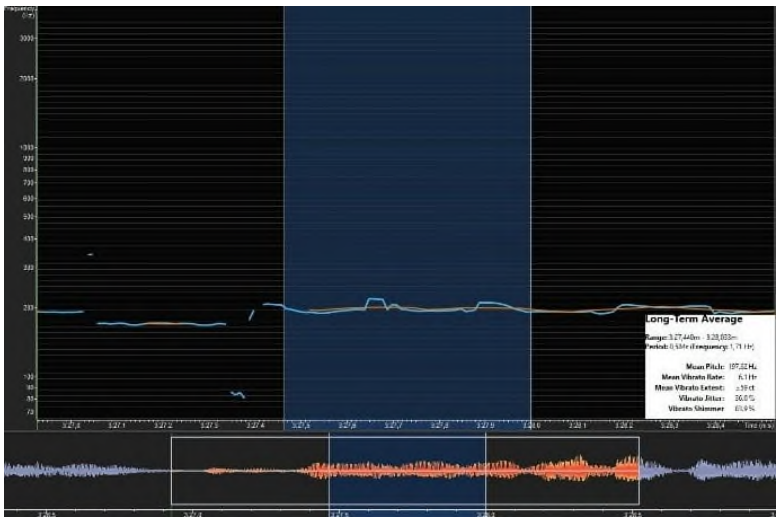
Şekil 31

"Ey Hamamcı" adlı türkü analizinde elde edilen "ı" vokali vibrato görseli (VoceVista).



Şekil 32

"Ey Hamamcı" adlı türkü analizinde elde edilen "ü" vokali vibrato görseli (VoceVista).



İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 275–297

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1660073

Başvuru | Submitted 17.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 18.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 25.04.2025
Kabul | Accepted 01.05.2025
Online Yayın | Published Online 07.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Medyatizasyon Süreci Bağlamında Müziğin Teknolojisi, Teknolojinin Müziği

The Technology of Music, the Music of Technology From the Perspective of Mediatization

Serkan Karatay [1]

[1] İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Yeni medya ortamlarının yapısı, toplumsal, kültürel ve kişisel birçok uygulamaya, medyada temsil edilebilecek bir değer kazandırmıştır. Bu uygulamalardan biri olan müzik, geleneksel medyadan aldığı referansla yeni medya ortamlarında sıklıkla görünür hale gelmekte; bu görünürlük, müziğin kendisinden başlayarak müzisyene, türlere, alt türlere ve tarzlara kadar genişleyebilmektedir. Müzik, medya teknolojilerindeki gelişmelerin yanı sıra elektronik ve bilgisayar teknolojilerindeki ilerlemelere de duyarlıdır; temsili, biçimi, üretimi, dağıtımı ve tüketimi bu değişimler doğrultusunda dönüşmektedir. Müziğin karakteristiğine de etki etmekte olan teknolojik gelişmelerin sonuncusu yapay zekâ ile müzik üretiminin mümkün hale gelmesidir. Müziğin teknoloji ile etkileşiminin somut bir göstergesi olan bu gelişme, yapay zekâ ile müzik üretimini mümkün kılan uygulamaların medya araçlarıyla tanıtılmasıyla, medyatizasyon bağlamında da ele alınabilmektedir. Bu araştırma, müziğin teknoloji ve medya ile giderek sıkılaşan bağını kavramsal düzeyde tartışmayı ve yapay zekâ uygulamaları ile müzisyen iş birliklerini içeren haberlerde bu bağın nasıl sunulduğunu analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada tümevarımsal çerçeveleme analizi tekniği kullanılmıştır. Analiz sonucunda elde edilen bulgular, nitel ve nicel olarak ortaya konmuş, yapay zekâ ve müzisyen iş birliğini konu edinen haberlerde tanımlama, müzikal unsurlar ve insan etkisi çerçevelerinin yoğun bir biçimde işlendiği görülmüştür.

Abstract

The structure of new media environments has endowed numerous social, cultural, and personal practices with a representational value in the media. One such practice, music, frequently gains visibility in new media environments by drawing on references from traditional media. This visibility can extend from music itself to musicians, genres, subgenres, and styles. Music is not only responsive to advancements in media technologies but also to developments in electronic and computer technologies; its representation, form, production, distribution, and consumption are transformed in line with these changes. The latest technological advancement influencing the characteristics of music is the emergence of artificial intelligence, which has made music production possible through AI-driven processes. This development, which serves as a concrete indicator of music's interaction with technology, can also be examined within the context of mediatization, as artificial intelligence-driven music production applications are promoted through media channels. This study aims to discuss the increasingly intertwined relationship between music, technology, and media at a conceptual level and to analyze how this relationship is presented in news articles covering collaborations between artificial intelligence applications and musicians. The research employs an inductive framing analysis technique. The findings derived from the analysis are presented both qualitatively and quantitatively, revealing that news articles focusing on AI-musician collaborations heavily emphasize frames related to definition, musical elements, and human influence.

Atıf | Citation: Karatay, S. (2025). The technology of music, the music of technology from the perspective of mediatization. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 275-297. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1660073

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Karatay, S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Serkan Karatay serkan.karatay@yeniyuzyil.edu.tr

Anahtar Kelimeler Yapay zekâ · medyatizasyon · müzik

Keywords Artificial intelligence · mediatization · music

Extended Summary

Advancing digital technologies and new media environments have led to a significant transformation by enabling the representation of social, cultural, and individual practices in the media. One of the domains most affected by these transformations is music. While traditionally represented in specific forms within conventional media, music has gained visibility in diverse ways within the new media ecosystem, with this visibility extending across various dimensions, from music production to consumption. Shaped by technological advancements, shifts in media environments, and algorithm-driven processes, music consumption also influences music production. In this context, AI-driven music production can be regarded as a tangible manifestation of the evolving relationship between music and technology.

Music production processes have historically been closely intertwined with technology. Innovations ranging from instrument design to sound recording technologies have transformed musical practices and facilitated the emergence of new genres. In this context, AI-assisted music production represents one of the most recent and notable examples of technological advancement shaping musical practices. The use of artificial intelligence in composition, arrangement, and sound manipulation not only redefines creativity but also prompts a reevaluation of the artist's role. Additionally, musicians who integrate AI applications into their production processes engage in collaborative interactions between artificial intelligence and human creativity.

The concept of mediatization provides a critical theoretical framework for understanding these transformations. Mediatization theory, when applied to the relationship between music and media, reveals how music production and consumption are integrated into media systems. Mediatization reshapes both the ways in which musical content is disseminated and the perception of music itself. Within this transformation, the increasing role of artificial intelligence redefines both the traditional artist identity and the significance of the human element in music production.

This study examines news articles covering collaborations between AI-assisted music applications and artists to understand the impact of AI-assisted music production on the media. The research sample includes news reports on collaborations such as Timbaland-Suno, Grimes-Endel, and Imogen Heap-Mogen, as well as articles discussing Taryn Southern's AI-generated album *I AM AI* and *Yacht*'s AI-assisted album *Chain Tripping*. By analyzing the framing strategies employed in these news articles, the study explores how media narratives surrounding AI-assisted music are constructed. The research employs an inductive framing analysis, identifying key terms during the analysis process, establishing general framing codes based on the quantitative and qualitative aspects of these terms, and presenting framing examples.

The analysis results indicate that news articles covering AI-musician collaborations are predominantly framed in a positive manner. AI-assisted music production is largely presented as an innovative, creative, and transformative tool, with the human element remaining central and technology being positioned as a supportive component in the artistic process. Furthermore, critical frames related to issues such as copyright and ethical concerns appear to be less emphasized.

The study's findings suggest that media content on AI and music collaborations contributes to the mediatization process of technology-assisted music. These news articles not only highlight AI applications but also focus on the musicians involved in these collaborations. The key thematic emphases in the coverage are categorized under three main aspects: AI applications, platform features, and collaborating musicians.

These collaborations, which leverage musicians' popularity to enhance the visibility and recognition of AI music applications, frame the production processes as easy, innovative, creative, productive, and exciting. The news articles emphasize that AI-assisted music production is not limited to amateur or hobbyist users; instead, they highlight the satisfaction of professional and semi-professional musicians with these applications. By doing so, they present AI-assisted music production as a potential career-enhancing opportunity for artists who are open to innovation.

Additionally, the frequent emphasis on the *human* element in the context of these collaborations underscores that AI-assisted music is not a fully autonomous process and that the human factor remains indispensable. The news articles highlight the critical role of the user's knowledge and experience in guiding AI, reinforcing the significance of human contribution in the creative process.

In conclusion, AI-assisted music production is predominantly framed in a positive light through media representations, reinforcing the impact of technology on the music industry and artistic practice. Future research could provide a broader perspective by conducting in-depth analyses of these transformations across different media platforms and their societal implications.

Medyatizasyon Süreci Bağlamında Müziğin Teknolojisi, Teknolojinin Müziği

Müziğin ne olduğuna dair kapsayıcı tanımlar, müzik ve medya teknolojilerindeki gelişmelerle giderek aşınmaktadır. Bu bağlamda, müziğin doğasının sorgulanabilir oluşu hiç olmadığı kadar önemli hale gelmiştir. Teknoloji, ekonomi ve medya tarafından şekillendirilen müzik, ancak dinlenebildiği, satılabildiği ve hem üretim hem de tüketim süreçlerinde teknolojiyle bütünleşebildiği ölçüde varlığını sürdürebilmektedir. Bu süreçte müziğin tanımlayıcı unsurlarından olan enstrümanların müzikle olan doğrudan bağı da dolaylı hale gelmektedir. Bununla ilgili gelişmelerin sonuncusu -şimdilik- bir araç olarak yapay zekânın müzik yapabilmesidir. Müzik yapmak için üretilmeyen ama müzik de yapabilen yapay zekâ, teknolojinin müzikte bir paradigma halini almasındaki nihai katkı olarak görülebilir.

Günümüzde herhangi bir şey hakkında düşünme, görüş oluşturma, benimseme ya da reddetme süreçlerinin medyadan bağımsız gerçekleşemediği dikkate alındığında müzisyenlere, akımlara, müzik türlerine ve alt türlerine dönük algının da medya tarafından şekillendirildiğini söylemek mümkündür. Başta pop müzik ve pop yıldızları olmak üzere *rap, rock, punk, metal* gibi müzik türlerinin medyada görünür oldukça ilgi çektiği, ilgi çektikçe tüketildiği ve tüketildikçe de "popüler" hale geldiği ifade edilebilir. Kullanıcı katılımı, etkileşim, profil oluşturma ve erişilebilirlikle bezenmiş "yeni" medyatizasyon süreçleri, müzisyenleri endüstriden azade kılabilecek kadar güçlü bir görünürlük yaratabilmektedir. Medyatizasyon, milyonlarca kez dinlenen tek kullanımlık içeriklerin yanı sıra, istikrarlı bir şöhret de sağlayabilmekte; yalnızca müzisyenlerle sınırlı kalmayıp başta tür, alt tür, tarz ve teknik olmak üzere çeşitli biçimlerde müziğin kendisini medyatize etmektedir.

Bu araştırma, teknoloji, müzik ve medyatizasyon ilişkisini, yapay zekâ ile üretilen müzikler bağlamında teorik olarak görünür kılmayı ve bu ilişkinin, yapay zekâ uygulamaları ile müzisyen iş birliklerini konu alan haberlerde nasıl sunulduğunu analiz etmeyi amaçlamaktadır. Yapay zekâ müziğini 'teknoloji müziği' kapsamında ele alan ve bu müzik türünün medyatizasyon süreçlerine odaklanan çalışmanın teorik arka planında, müziği 'teknolojik' kılan unsurlar tarihsel bağlamda ele alınmış ve medyatizasyon süreçleriyle olan ilişkisi analiz edilmiştir. Araştırma kısmında ise internet haber sitelerinde yapay zekâ müzik uygulamaları ile müzisyen iş birliklerini konu edinen haberler tümevarımsal çerçeve analizine tabi tutulmuştur.

Teknoloji Müziği

Müzik, genel olarak sesin perde, tını, armoni, melodi ve ritim gibi yönleri aracılığıyla duyguların ve düşüncelerin aktarıldığı bir sanat şeklinde tanımlanmaktadır (Weisberg, 2019, s. 261; Varış, 2021, s. 98; Parker, 2023, s. 191; Papatzikis ve Rishony, 2022, s. 160). Müziğin bu nesnel tanımına karşılık Bohlman (1999), müziğin ne olduğunun, düşünceler, duygular ve fiziksel hislerle bağlantılarının her zaman ve her yerde sorgulanmaya açık olduğunu ifade etmektedir. Hem bir kavram hem de bir pratik olarak müziğin, gerekliliklerden muaf, öznel ve kültürel olarak farklılaşabilen bir şey olarak görülmesi, müzik ile müzik olmayan arasındaki ayrımın

sosyal ve kültürel varsayımlarla şekillenmesiyle bağlantılı olarak düşünülebilir (Roy ve Dowd, 2010, s. 184). Bu düşünce biçimi, müzik-teknoloji ilişkisi ile bu ilişkiden doğan müzik enstrümanları ve araçları açısından da uygulanabilir. Müziğin hangi enstrümanlarla, nasıl yapıldığı, enstrümanların kullanılış biçimi ve bunlardan etkilenen müzik tarzı, sosyal ve kültürel etkilere açıktır. Bu etkiler geleneksel ve yerel müzikte olduğu gibi farklılaştırıcı ve ayrıştırıcı sonuçlara neden olabilirken modern ve küresel müzikte olduğu gibi birleştirici, benzer hale getirici sonuçlara yol açabilmektedir.

Enstrümanlar müziğin varlığı için bir önkoşul gibi görünse de müzik, enstrümanlara tamamen bağımlı değildir. Akapella (*a cappella*) olarak adlandırılan ve hiçbir enstrümanın kullanılmadığı müzik türü, insan sesinin müziğin önemli bir parçasını oluşturduğu ve notasyonun arkasındaki itici güç olduğunu göstermektedir (Sharon ve Bell, 2012, s. 5). Vokal olarak insanın sesinin müzik türlerini en çok tanımlayan özellikler arasında yer alması da (Brene, 2014, s. 36) "insan sesi" ögesinin müziğin belirleyici unsurlarından biri olduğunu ortaya koymaktadır. Müzik ile enstrümanın, kavramsal olarak bağımsız olduğu gibi özsel olarak da bağımsız olduğunu ve müzik enstrümanlarının icadının, müziğin varlık nedeni olmadığını söylemek mümkündür. Buna rağmen ilkel müzik enstrümanlarından günümüz müzik teknolojilerine kadar sayısız müzik aleti, müziği büyük oranda cihaz aracılı bir faaliyete dönüştürmüştür.

Müzik teknolojisi, mikrofonlardan flüte, saksafonlardan müzik mikserlerine kadar birçok şeyi kapsayan geniş bir terimdir ve teknolojiden etkilenmeyen müzik etkinliği bulmak zordur (Hosken, 2015, s. 1). Müzik yapmak için kullanılan araçları kapsayan müzik teknolojilerinin izlerini, en eskisi 50.000-60.000 yıl arasında tarihlenen flüt başta olmak üzere (Turk vd., 2020, s. 1) binlerce yıllık trompetler, litofonlar ve çeşitli müzik aletlerine kadar sürmek mümkündür. Müziğin bir alet kullanılarak yapılması ya da müziğe bir aletin eşlik etmesi, teknolojik gelişmelere bağlı olarak müziğe etki etmiştir. Yaylı, üflemeli ve vurmalı çalgılar zaman içerisinde geliştirilmiş, çan, davul, lir ve arp gibi antik müzik aletlerinden gitar, akordeon, piyano, keman ve saksafon gibi modern müzik aletlerine uzanan bir çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Söz konusu çeşitlilik başta müzik aletlerine ve bu aletlerin kullanılma biçimlerine göre ortaya çıkan müzik türlerine de yansımış, klasik müzik, oda müziği, folk, *jazz, blues* ve *rock* gibi müzik türlerinin gelişimine etki etmiştir.

20. yüzyılın başlarında hız kazanan elektronik aletlerin gelişimi, müzik enstrümanlarına da etki etmiştir. 1759 yılında icat edilen ve ilk elektrikli enstrüman olan *Clavecin Electrique* ile 1898 yılında icat edilen *Telharmonium* enstrümanını takiben 1928'de *theremin* icat edilmiştir. Ses kaydında çığır açan elektromanyetik kayıt teknolojisi, analog ve dijital sentezleyiciler (*synthesizer*), *MIDI* teknolojisi ile ardından gelen çeşitli donanımlar ve yazılımlar, müziğin üretim ve icra süreçlerinde elektronik teknolojilerin kullanım biçimlerini çeşitlendirmiştir. Bununla birlikte müzikte sık kullanılan enstrümanların ağırlığını elektronik ve dijital aletlere doğru kaydıran teknoloji kullanımı, müziğin kitlelerle temasında kayıtların rolünü artırmıştır (Collins, Schedel, vd., 2013, s. 1). Nitekim kayıt teknolojilerinin gelişmesi ve başta internetle olmak üzere kayıtlara erişim olanaklarının artmasıyla birlikte müzik dinlemek, kayıt dinlemek ile eş anlamlı bir hale gelmiştir. Artan kayıt kalitesi ve kayıtta yapılan düzenlemeler, müziğin canlı performansı ile kaydı arasında önemli farklar yaratmıştır. Bu farkların önüne geçmek amacıyla canlı performans esnasında müziği kayıttan oynatmak anlamına gelen *playback* yöntemi kullanılabilmekte, birincil ereği daha iyi bir duyum elde etmek olan ve kökeni kayıt teknolojilerinden öncesine dayanan salonların akustik yapısının düzenlenmesinden faydalanılabilmektedir. Bu bağlamda, *reverb* gibi akustik etkilerle sesin mekânsal özellikler aracılığıyla uzatılması veya süreklilik hissi yaratılması tercih edilebilmektedir. Ancak müzikte zamansal süreklilik yalnızca akustik düzenlemelerle değil; miksaj ya da dijital işleme teknikleri yoluyla da performans mekânından bağımsız olarak sağlanabilmektedir. Tüm bu gelişmeler, müzik kayıtlarının işlenmesi ve canlı performansların iyileştirilmesi süreçlerinde; akustik, bilgisayar teknolojileri, elektronik ve müzik gibi farklı disiplinleri bir araya getiren ses mühendisliği alanının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Müzik kaydında düzenlemeler yapmayı olanaklı kılan ses araçları, müzik enstrümanları gibi müziğin karakteristiğine etki ederek müzik türlerinin oluşumuna, gelişimine ve farklı türlerle karışımına katkı sağlamıştır. Teknolojik gelişim, üretilen müziğe yansımakta, müzik üretim biçimlerinde ve tarzlarında hızlı değişimler ortaya çıkarmaktadır. (Collins, Schedel, vd., 2013, s. 192-193). Elektrik sinyalleri aracılığıyla ses üreten sentezleyici *(synthesizer*) cihazların elektronik müziği karakterize etmesi gibi elektronik gitarın *rock* müzik ve alt türlerinde kullanılması, *jazz* müzikte ise saksafonun belirleyici enstrümanlardan biri olması bu durumun örnekleri arasındadır. Perdeli çalgıların, vokallerle birlikte müzik türlerini en çok tanımlayan özellikler arasında yer alıyor olması da (Brene, 2014, s. 36) müzik tarzı ile kullanılan enstrümanlar arasındaki ilişkiyi göstermektedir.

Görüldüğü üzere müzik yapmak için kullanılan çeşitli araçları kapsayan müzik teknolojileri, beste, icra, yayın ve canlı performans gibi müziğin üretim ve tüketim süreçleri ile yoğun bir etkileşim içindedir. Bu teknolojiler, müziğin ifade biçimlerini genişletmekle birlikte müzikteki paradigmaların çoğunun temelini oluşturmuştur (Kaniža, 2023, s. 139). Kaniža'nın yorumunu biraz daha ileriye götürerek günümüzde teknolojinin, müziğe dair temel uygulamaları ve anlayışları birçok açıdan değişime uğratan ayrı bir paradigma haline geldiği söylenebilir. Bu paradigma, müzik üretimindeki en somut karşılığını ise "elektronik kullanan müzikten ziyade elektronik kullanımı nedeniyle var olan" (Holmes, 2002, s. 2) teknoloji müziğinde bulmaktadır.

Teknoloji müziğinin ilk örneği olarak somut müzik anlamına gelen *musique concrète*'i göstermek mümkündür. "Kaydedilmiş sesleri hammadde olarak kullanan deneysel bir müzik kompozisyonu tekniği" (Britannica, 2018) olan *musique concrète*, her sesin doğru koşullar altında somut olarak algılanabileceğini, ses kaynağının kendisinin değil, dinlemeye yönelik tutumun ve kompozisyona yaklaşımın bir ifadesidir (Emmerson, 2018, s. 2). Pierre Schaeffer tarafından 1940'lı yıllarda geliştirilen, kayıt ve ses işleme teknolojilerinin müzikal yaratıcılıkla birleştirildiği bu deneysel müzik tekniği, "ses malzemesinin somut olarak dinlenmesi yoluyla bestecinin müzikal yapıyı inşa ettiği durumu tanımlamıştır" (Teruggi, 2017, s. xvi). *Musique concrète,* müzikte kullanılan sesler ve bu seslerin algılanma biçimleri itibariyle yeni bir müzikal yapı inşa ederken bu seslerden bir kompozisyon oluşturmak için teknolojiden yararlanması, teknoloji müziğinde kullanılan tekniklerin genel bir ifadesi olan elektro-akustik ile mümkün olmuştur. Her türlü kaynaktan alınan seslerle eserler bestelemeyi amaçlamış olan *musique concrète,* bunun için kayıtları düzenleme ve miksleme gibi elektro-akustik tekniklerden yararlanmıştır (Schaffer, 2017, s. 2). Elektro-akustik, teknolojiden yararlanılan bir teknikler bütünü olmasının yanı sıra "ses materyallerine erişmek, üretmek, keşfetmek ve yapılandırmak için elektronik teknolojinin kullanıldığı" (Emmerson ve Smalley, 2001: 1) müziği de ifade etmektedir. Bu müzikte teknoloji, müziğin ortaya çıkışında ve icrasında çeşitli araçlar aracılığıyla önemli bir rol oynamaktadır. Teknolojik aracılığa olan bağımlılıklarına göre çeşitlilik gösteren elektro-akustik müziklerde genel olarak ses sentezleri, kayıtlı sesler ve amplifikasyon teknolojileri kullanılmaktadır (Windsor, 2000, s. 7). İlk kez *musique concrète* ile deneysel bir biçimde müzikte temsil edilen elektro-akustik, bilgisayar müziği, elektronik müzik, dijital müzik ve bunlara bağlı birçok alt tür ile müziğe katkı sunmaya devam etmektedir. Teknolojik bu katkıların teknik olduğu kadar algısal değişimlere de yol açtığını göz önünde bulundurmak, müziğin "medya ile ilişkisini" kavramak adına önem arz etmektedir.

Sesle ve o sesi duyan, sesi sistemli bir şekilde düzenleyerek bir kompozisyon oluşturan müzisyen aracılığıyla var olan müzik, sese dair algıya bağımlıdır. İşitildiği için üretilen, üretildiği için işitilen müzik, elektronik teknolojilerin zaman ve uzam üzerindeki etkisinden muaf olmamıştır. İşitilmeye ek olarak kaydedilmek de müziğin varlığı için neredeyse bir zorunluluk haline gelmiş, görünmeyenden gelen sesin gizemi, teknoloji aracılığıyla "bozularak" aşina olunan bir duruma dönüşmüştür. "Kökeni görünmeyen ses" anlamına gelen akusmatik, kulağa tüm sorumluluğu vererek ve bütün elektro-akustik dönüşüm biçimlerini kullanarak genellikle diğer duyusal kanıtlarla desteklenen bir algı modunu tek başına sunmaktadır (Schaffer, 2017, s. 64). *Musique concrète*'in dinlemeye yönelik bir tutum olması gibi akusmatiğin de her sesin, gerekli

şartlar sağlandığı takdirde kaynağı görülmeden işitilebilmesine yönelik bir tutum oluşturduğu söylenebilir. Radyo teknolojisi, plaklar, kasetler ve CD'ler ile beslenen söz konusu tutum, internet teknolojisinin yalnızca kaynak farklılığı olarak görülmesini sağlayacak kadar içselleştirilmiştir.

Teknoloji müziği, yeni araçlar, teknikler ve müzik türleriyle varlığını devam ettirmekte hem müziğin üretim süreçlerini hem de müziğe dair algıyı şekillendirmektedir. Kaniža'nın da sorguladığı gibi "teknolojik bir sanat eserinin -görsel olduğu kadar işitsel de- meşru bir şekilde var olabileceği varsayımı" (Kaniža, 2023, s.139) günümüzde kabul edilmiş görünmektedir. Elektronik müzik üretiminin yaygınlaşması ile bu müziğin popülerleşmesi, elektronik müzik alt türlerinin çoğalması ve enstrümanlarının birçok farklı müzik türünde tercih edilmesi de bunu gösterir niteliktedir. Bu durumun ortaya çıkmasında teknoloji kullanımının kolaylaştırıcı ve popülerleştirici etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Nitekim müziğin profesyonelliğinden bağımsız olarak üretim, dağıtım ve icra aşamalarında müzik teknolojilerinden yararlanmak neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu zorunluluk, teknolojiden yararlanılan her müziği ontolojik olarak "teknoloji müziği" yapmasa da teknolojiyi müziğin başat bir unsuru haline getirmiştir. Bunların yanında müzik, artık yalnızca üretildiği enstrümanların geliştirilmesi açısından değil düzenlenmesi, kitlelerle temas kurulması ve icrasına ilişkin süreçlerde de teknolojiye bağımlı hale gelmiştir.

Bu bilgiler ışığında ve sınırlandırmalara sadık kalınarak ifade edilecek olursa günümüzdeki müzik ve teknoloji ilişkisi, elektronik müzik ve alt türleri gibi müziklerde "teknoloji müziği" olarak görünür olmakta, diğer müzik türlerinde ise üretim, icra, kayıt ve performans gibi aşamalarda değişen seviyelerde teknolojiden yararlanıldığı için "teknoloji etkileşimli" bir görünüm kazanmaktadır. Her iki görünümde de teknoloji, müziği henüz tamamen mekanik bir eyleme dönüştürmemiş, müziğin her sürecinde insan yaratıcılığına aracılık eden ve belki de onun gelişimine katkı sağlayan araçları çoğaltmıştır. Bu araçlar arasında yer alan sosyal medya ise bünyesinde barındırdığı teknolojiler, uygulamalar ve yapılar aracılığıyla müziğin medyatizasyonu artırmaktadır.[1]

Müziğin Medyatizasyonu

Medyatizasyon, medya ve iletişimdeki değişimler ile kültür ve toplumdaki dönüşümler arasındaki ilişkiyi eleştirel bir biçimde analiz etmek için kullanılan bir kavramdır (Couldry ve Hepp, 2013, s. 197). Medyatizasyonun, medya, kültür ve toplum arasındaki karşılıklı ilişkiyi ele alan ve bunlar arasındaki etkileşimler ile ortaya çıkan bir süreç olduğunu söylemek mümkündür. İletişim medyalarının gelişimine ve dönüşüme işaret eden medyatizasyonun temel varsayımı, medyanın özelliklerinin bağımlılıklara, kısıtlamalara ve abartılara yol açtığıdır (Schulz, 2004, s. 87). Medya teknolojilerinin gelişimi ve bunun sonuçları itibariyle bu varsayımlar arasına dezenformasyonu, manipülasyonu ve tüketim kültürünün körüklenmesini de eklemek mümkündür. Medyatizasyon, daha çok siyaset ve medya ilişkisi açısından ele alınsa da kültür, toplum ve medya üçgeni içerisinde yer alan din, aşk, moda, spor, sanat ve kurumsal dönüşüm gibi konularla da ilişkilendirilmiştir (Hjarvard, 2013; Hepp, 2013; Sa Martino, 2013; Knoblauch, 2014; Deuze, 2014; Storey ve McDonald, 2014; Miller, 2017; Kristensen ve Christensen, 2017; Pontara ve Volgsten, 2017; Michelsen ve Krogh; 2017). Medya aracılığıyla toplumda gerçekleşen dönüşüm süreçlerini ve bu değişimlerin hem bireyleri hem de etkileşimleri nasıl koşullandırdığını inceleyen medyatizasyon (Hjarvard, 2017, s. 4) iletişim araçlarının günlük yaşamdaki hakimiyetini artırması anlamında teknolojik, bu teknolojilerin günlük pratiklerde giderek daha fazla kullanılması açısından sosyal, medya kuruluşlarının büyüklüğü ve etkisi ile de kurumsal boyutlar taşımaktadır (Fornäs, 2014, s. 44). Bunlar, yeni medyanın teknolojik, toplumsal ve kurumsal altyapısıyla değerlendirildiğinde medyatizasyonun televizyon çağına ilişkin bir kavram olduğu düşüncesini savunulamaz

[1] Medyatizasyon kavramı, Türkçeye medyalaşma ya da medyatikleşme olarak çevrilebilse de dilimizde daha dar bir anlamda kullanılan ve medyatizasyon kavramı tarafından kapsanan medyatik ile karıştırılmaması adına İngilizce ifadesine sadık kalınarak kullanılmıştır.

hale getirmektedir. Nitekim geleneksel iletişim biçimlerinin genişleten, medya tüketimini, eğlence içeriğini artıran yeni medya ortamlarında "yeni" medyalaşma biçimlerinin doğduğundan söz etmek mümkündür (Schulz, 2004, s. 95-96-97). "Yeni" medyalaşma biçimlerinde teknolojik gelişmelerin geleneksel iletişim biçimlerini tamamlayıcı nitelikte de olabilen yeni iletişim biçimleri doğurması, bunların toplumsal ve kültürel işlevler barındırması ile geleneksel medya kuruluşlarının yönetim mantığından farklı olmayan dijital medya kurumlaşması söz konusudur. Medya içerikleri açısından değerlendirildiğinde de durum farklı değildir. Haber, siyaset ve eğlence içerikleri açısından geleneksel ve yeni medya karşılıklı olarak birbirlerini beslemektedir. Yeni medyanın ifade olanaklarını genişletmesi ve kullanıcı odaklı bir medya ortamı yaratması, izleyici kitlelerinin küçülüp parçalanmasına ve daha çok bireysel ilgilere hitap etmesine neden olduğu gibi (Jenkins, 2017, s. 40) içerikler açısından da parçalı bir durum ve çeşitlilik doğurmuştur. Buna rağmen yeni medyada öne çıkan egemen medya kanallarının içerikleri standardize etmesi devam etmekte, kullanıcıların içerik katkıları da yeni standardizasyonlara neden olabilmektedir. Var olan standartlara, kriterlere ve akımlara ek olarak kullanıcı odaklı medya ortamında geliştirilen ya da ortaya çıkan yeni standartlar, kriterler ve akımlar yeni medyada medyatizasyonu karma biçimde beslemektedir. Bu doğrultuda "eski medyanın medyalaştırma etkilerinin yeni medya ortamında da varlığını sürdürmekte" olduğunu (Schulz, 2004, s. 98) ve bu etkilerin de "yeni" medyalaştırma süreçleriyle desteklendiği söylenebilir.

Müzik teknolojileri ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi, müziğin medyatizasyon sürecini başlatmıştır. Müzik kaydı ve bu kayıtların mobilizasyonunun yanı sıra gazete ve dergi gibi basılı yayınlar ile radyo ve televizyon, müziklerin ve icracılarının sanatın tüm diğer dallarına kıyasla daha medyatik kişiler haline gelmesini sağlamıştır. Bu medyatiklik hem bir sanat olarak hem de bir meta olarak müziğin kendisinin medyatizasyonuna katkı sunarak onu eğlencenin yanı sıra bir habere ve magazine dönüştürmüştür. Medyada, özellikle de radyo ve televizyonda yaygın bir biçimde yer alan müzik, ekonomisiyle bir endüstri, farklı türleriyle yaşam tarzı ve çoğunlukla da popüler bir meta konumundadır.

Krämer'e göre müzik (2011, s. 471) evrensel bir duygu dili ve özgün bir ifadenin sonucu olmaktan çok toplumsal bir inşa, medya ise yalnızca teknik bir iletim aracı değildir. Toplumlar için anlam üretimi işlevi gören müzik ve medya yakınsaması, müziğin tüketimi ile pazarlanmasına, medyanın ise işlev alanını genişletmesine katkı sunmaktadır. Müziğin medyatizasyonu olarak adlandırılan bu süreç "müziği kavrama ve müzikle ilgilenme biçimlerinin değişimi" anlamına da gelmektedir (2011, s. 473). Kültür endüstrisi aracılığıyla ve medya desteğiyle bir meta konumuna indirgenen müzik, medyatizasyona maruz kaldıkça popülerleşmekte, moda ile etkileşime girmekte, müzik türleri ve müzisyenler çoğunlukla dönemsel olan bir "akım" halini almaktadır. Pazar için ve pazarın hassasiyetlerine uygun olarak üretilen müziğin medyatizasyon sürecinde ideolojik, ekonomik ya da politik olarak farklı çıkarlar taşıyabilen aktörler, sembolik kazanç ya da kültürel statü elde etmeye de çalışmaktadırlar (Krämer, 2011, s. 473). Bu da müziği gerek kültür endüstrisi için gerekse de müzik aracılığıyla medyatiklik kazanmaya çalışan aktörler için bir araç haline getirebilmektedir.

Müziğin medyatizasyonunun Fornäs'ın vurguladığı gibi (2014, s. 44) teknolojik, sosyal ve kurumsal boyutları bulunmaktadır. Müzik metası bu boyutlar açısından değerlendirildiğinde erişim ve tüketim açısından teknolojik araçlara bağımlılığı nedeniyle teknolojik, bu araçların sağladığı etkileşim olanağı ile müziğin sosyal boyutunun artması nedeniyle sosyal, kültür endüstrisi ile platformlaşma açısından ise kurumsal nitelikler taşımaktadır. Tarihsel süreçte değerlendirildiğinde müziğin üretimini ve tüketimini genişletici bir etkide bulunan teknolojilerin ortaya çıkması, onu daha üretilebilir kılmakla beraber erişilebilirliğini, görünürlüğünü ve gündelik hayattaki yerini artırdığını ifade etmek mümkündür. Bu doğrultuda müziğin medyatizasyon süreçlerinde teknolojinin başat bir rol oynadığı söylenebilir. Başta sanat ve eğlence amacıyla sosyal-kültürel alanlarda olmak üzere propaganda, reklam ve tanıtım faaliyetlerinde de kullanılan müzik, bireysel olduğu kadar toplumsal anlam inşasına da katkı sunmaktadır. Müziğin medyatizasyonun kurumsal boyutunda yer alan müzik endüstrisi, dijital platformlar ve müzik medyası ise müziği kendilerine bağımlı

kılarak müziğin varlık nedenine dönüşmüşlerdir. Nitekim müziğin üretimi, tanıtımı ve tüketimi medya aracılığıyla gerçekleşmekte, bir meslek olarak müzisyenlik ve bir meta olarak müzik ancak bu sınırlar içerisinde varlık gösterebilmektedir.

Müziğin medyatizasyonunu müziğin ne olduğuna dair açıklamanın bir parçası olarak yorumlayan Pontara ve Volgsten'e göre (2017, s. 252); müziğin işitsel ve söylemsel açıdan toplumda sürekli varlığını artırması toplumun ve kültürün müzikalizasyonuna neden olmakta ve müziği medya metinlerine ve kültürel mesajlara dair önemli bir kaynak haline gelmektedir. Müziğin medyatizasyonundan bağımsız olmayan müzikalizasyon, "medyatizasyon tarafından koşullandırılmış, medyatizasyonun bir parçası ve ondan görece özerk bir olgu olarak" (Pontara ve Volgsten, 2017, s. 257) değerlendirilmektedir. Müzik, medyatizasyon sürecine maruz kaldıkça bir meta olarak sahip olduğu eğlence ve serbest zaman faaliyetine ek olarak gündelik yaşam aracılığıyla kültürün ve toplumun diğer alanları ile etkileşime girmektedir. Bu etkileşim sonucunda müzik, yaşamın anlarından oluşan ve duyguların, zamanın, mekânın eşlik edebildiği 'sahne'lerin arka planında yer alabilmektedir. Kültür ve toplumun müzikalizasyonu, müziği her türden duygunun aracısı kılmasının yanı sıra onu amaçlı ya da amaçsız bir şekilde medya ve yaşam dünyasının içerisindeki bir unsur olarak varsayar. Böylelikle müzik, kendisine dikkat edilsin ya da edilmesin hep oradaymışçasına bir aşinalıkla bireylerin düşünce dünyasına ve topluma nüfuz ederek sessizliği, yani yokluğunu bile anlamlı kılar.

Müzikalizasyon, müziğin medyatizasyonun önemli bir parçası olmakla birlikte yeni teknolojiler ve uygulamalar gerek yapısal düzenlemelerle gerekse de pratikler açısından bu sürece katkı sunmaktadır. Dijital platformlar ise yararlandıkları teknolojiler ve kullanıcı pratikleri ile bunun en önemli örneklerini oluşturmaktadır. İçerik üretiminin, içeriği yaymanın ve içeriğe erişimin medyada var olmanın koşulları haline geldiği günümüzde, algoritmalar ve yapay zekâ uygulamaları barındırdıkları tehditkâr ve besleyici unsurlarla medya içeriklerine çeşitli biçimlerde yön vermektedir. Kullanıcı verileri gibi girdilerden yola çıkarak yalnızca bilgiye ya da içeriğe erişimi sağlamakla kalmayan bu teknolojiler, bilginin ve içeriğin anlamını, değerini ve doğruluğunu da yönetmektedir.

Belirli hesaplamalara dayalı olarak girdi verilerini istenen çıktılara dönüştüren kodlanmış prosedürler olarak tanımlanan algoritmalar, yalnızca bilginin bulunmasına yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda neyin bilinebilir olduğunu ve nasıl bilineceğini de şekillendirir (Gillespie, 2014, s.167). Bu ise algoritmaların gerçekleştirebildikleri önceliklendirme, sınıflandırma, ilişkilendirme ve filtreleme (Fry, 2018, s. 7-8) gibi görevler yoluyla sağlanmaktadır. Arama motorlarının yaptığı sıralamalar, kullanıcı verilerinden yola çıkılarak sunulan özelleştirilmiş içerikler, reklamlar, öneriler ve ileri kişiselleştirme, algoritmaların en popüler sonuçları olarak görülmektedir. İnsanlar tarafından yapılan muhakeme, karar verme, yaratma vb. karmaşık görevleri yerine getirebilen bilgisayar sistemlerini ifade eden (NASA, t.y.) yapay zekâ ise derin öğrenme ve makine öğrenimi aracılığıyla algoritmaların öğrenebilmesini, tahmin edebilmesini sağlamaktadır. Bu işlemler, internetin 'sosyal' odaklı platformlarında kullanıcı deneyimini, platform ekonomisini ve içerik tüketimini etkilemektedir.

Sosyal medyadaki içerik olarak müzik, meta niteliğinin yanı sıra platformlar aracılığıyla, üreticiler ve kullanıcılar tarafından medyatize edilmiş müziktir. Çevrimiçi müzik platformları, müzik dinleme pratiklerini dönüştürmekle ve müziğin tüketimine aracı olmakla kalmamakta, diğer platformlarla yakınsayarak, reklam ve pazarlama stratejileri geliştirerek müziğin medyatizasyonuna katkı sunmaktadır. Bu sayede daha fazla tüketilmesi ve daha fazla görünür olması sağlanan müziğin, sosyal ağlardaki profil oluşturma süreçlerinde de kendisine yer bulması, çeşitli aktörlerin medyatizasyona doğrudan katkı sunabilmesini sağlamaktadır. Profesyonel ya da amatör müzisyenler, yapımcılar, *DJ*'ler, sosyal medya yayıncıları ve diğer kullanıcılar gibi geniş bir yelpazede yer alabilen bu aktörler, müziğin görünürlüğünü reklam, tanıtım, kazanç, statü vb. çıkarlarla ya da hayran kültürü gibi üreten tüketici faaliyetlerle artırmaktadır. Bunların yanında müzik platformlarının

sosyal platformlarla yakınsamasıyla 'sosyal aracı' rolü üstlenen müzik, dinlenen bir şey olmasının yanı sıra paylaşılabilir ve yorumlanabilir bir biçim kazanmıştır. Müzisyenleri kendi kendisinin reklamcısı konumuna getiren sosyal ağlar, kullanıcılar için ise müzik tercihlerinin taşıdığı anlamların ve imajların aktarıcısı olmaktadır. Bu, doğrudan müzik paylaşımının yanı sıra gönderilere müzik kesitleri eklenmesi, konser gibi etkinlik paylaşımları biçiminde de gerçekleşebilmektedir. Nitekim *Instagram* ve *TikTok* gibi platformlar, çevrimiçi müzik platformları ve müzik şirketleri aracılığıyla müzik kütüphanesi oluşturmakta, böylelikle paylaşımlardaki müzikal unsuru teşvik etmektedir.

Bu bilgiler ışığında dijital platformların müziğin medyatizasyonunun teknolojik, sosyal ve kurumsal boyutlarını karşıladığını söylemek mümkündür. Teknolojik boyut, genel teknolojik yeniliklerin yanı sıra platformlar arasındaki yakınsama ve paylaşım çeşitliliğini artıran olanakları kapsarken kurumsal boyut, dijital medya platformlarının platform kapitalizmi bağlamında işleyişi açısından değerlendirilebilmektedir. Sosyal boyut ise 'ilgi alanı' ve bir içerik olarak müziğin, dijital medya platformlarının iletişim ve etkileşim olanaklarıyla beraber sosyalliğe aracı olurken aynı zamanda medyatizasyona uğraması olarak düşünülebilir.

Müzik, medya ve iletişim teknolojileri aracılığıyla medyatize olurken müzik teknolojileri aracılığıyla da teknolojik ya da teknoloji etkileşimli bir biçim kazanmaktadır. Bu noktada medya teknolojileri, müzikteki değişimi ve dönüşümü, bu doğrultuda ortaya çıkan yeni müzik metalarının da medyatizasyonunu sağlamaktadır. Müziğin hiç olmadığı kadar medyatize bir hal aldığı günümüzde, müzik endüstrisinin en önemli ayağını dijital medya ortamları oluşturmaktadır. Müziğin üretim ve tüketim sürecindeki başarısı, bu medya ortamlarının müzisyenler, yapımcılar, organizatörler ve hatta hayranlar tarafından nasıl kullanıldığı ile ilişkili hale gelmiştir. Genel anlamıyla müziğin medyatizasyonu, her müzik metasının 'medyatik' hale geleceğinin bir garantisi olmaktan çok bunun için kullanılacak araçların ve yöntemlerin güncel medya teknolojileriyle uyumlu hale getirilmesini gerektirmektedir. Son yıllarda özellikle dijital medya platformları aracılığıyla yaygınlaşan ve popülerleşen *k-pop, hyperpop, lo-fi, dubstep, edm, trap* ve *afrobeats* gibi müzik türleri ve tarzları bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Çevrimiçi müzik ve video platformları ile sosyal medya mecraları aracılığıyla medyatize olan müzik türleri, tarzları ve akımları[2] arasında müzik teknolojileri ile yeni medya teknolojilerinin yakınsamasının sonucu olarak teknoloji müziğini görmek mümkündür.

Teknoloji müziğinin üretim, dağıtım ve tanıtım süreçlerinde internetin oynadığı rol, onu post-internet sanatı kavramı çerçevesinde değerlendirmeyi de gerektirmektedir. Yeni medyayı kapsayan ve aşan, bir durum, özellik ve nitelik olarak tanımlanan (Olson, 2014, s. 63) post-internet, internetin sanatı, yaratıcılık süreçlerini, estetiği ve kültürel etkilerini tanımlamaktadır. Post-internet müziğinin ise internetin medyalar arası doğasının işitsel ve görsel sınırları ortadan kaldırmasıyla müziğin çoklu modal unsurlar barındıran bir yapı taşıdığı, çok boyutlu yapısıyla sesin ötesine geçtiği söylenebilir (Waugh, 2017, s. 247). Post-hümanizmden beslenen kimliklerle şekillenen hem sanatçıyı hem de sanat ürününü yansıtan çevrimiçi öz temsil, dijital sanat görselleştirmeleri ve sosyal medya etkisi gibi unsurlar, teknoloji müziğinin post-internet sanatından izler taşıdığını da göstermektedir.[3]

Medya teknolojileri ve müzik teknolojileri ile 'sentezlenmiş' teknoloji müziği, teknolojilerin gelişim hızına neredeyse paralel olarak yeni biçimler kazanmaktadır. Yapay zekâ, derin öğrenme, *deep fake* destekli ses sentezleme ve görselleştirme teknolojileriyle oluşturulan sanal şarkıcılar ile müzik üretiminin tamamen yapay zekâ ile gerçekleştirilebildiği *AIVA, Suno, Boomy* gibi araçlar teknoloji müziğinin yeni biçimlerine örnek oluşturmaktadır. Bu araçlardan *Hatsune Miku* gibi sanal şarkıcıların yanı sıra *Taryn Southern* ve *Yacht*

[2]Teknik ayrımlara dayalı genel bir tanımlama olan "müzik türü", türler içerisinde gelişen "müzik tarzları" ve dönemsel bir vurgusu bulunan, türleri ve tarzları etkileyebilen "müzik akımları" ifadeleri, müziğin medyatizasyonu kapsamında müzikteki yenilikleri vurgulayacak bir anlamda kullanılmıştır.

[3]Fütüristik ve distopik dijital görselleştirmeleriyle Anyma ve Eric Prydz, deneysel ve tematik müzik yapısıyla Holly Herndon, James Ferraro ve Yaeji örnek olarak gösterilebilir.

gibi 'gerçek' sanatçılar da yararlanmaktadır. Nitekim *Yacht* grubunun kurucusu *Jona Bechtolt*, yapay zekâ destekli albümü *Chain Tripping* ile en etkileyici albüm dalında *Grammy* Müzik Ödülü'ne aday gösterilmiştir (Grammy, 2020). Müziğin yaratıcı süreçlerinde kısmen ya da tamamen kullanılan yapay zekâ destekli teknoloji müziğinin dağıtımını ve tanıtımını kapsayan, içeriğin kitlelere ulaşmasını sağlayan etkileşim, görselleştirme ve viralleşme gibi uygulamaları barındıran medyatizasyon sürecinde ise internet önemli bir rol oynamaktadır. İnternetin bu rolü, medyatize olmamış müziğin varlığının yokluğuyla eşdeğer olarak görülebildiği günümüzde teknoloji müziğinin barındırdığı yeniliklerin medyatizasyonu açısından da devam etmektedir.

Yapay Zekâ ve Müzisyen İş Birliği Haberlerine Yönelik Çerçeveleme Araştırması

Krotz ve Hepp (2011) medyatizasyon araştırmalarına yönelik olarak "medyalaşmış dünyalar" kavramını önermiştir. Bu kavram, medyalaşma sürecinin ve medya kültürlerinin somutlaştığı ve analiz edilebileceği bir düzeyi temsil etmektedir (2011, s. 146). Bu düzey, müzik, edebiyat, spor ya da siyaset dünyalarının medyatizasyonunu araştırılabilir kılmakla birlikte toplumun ve kültürün medyatizasyonunu da somut bir hale getirmektedir. Medyalaşmış dünyalar, bölgeselin ötesinde iletişim ağında yer alan, mekândan geniş coğrafyalara kadar çeşitli ölçeklerde var olan ve birbirleriyle iç içe geçmiş, alt gruplara ayrılabilen bir yapıya sahiptir (2011, s. 147). Bu doğrultuda küresel bir iletişim ağında yer alan, birçok farklı ölçekte varlık gösteren ve alt gruplara ayrılan müzik, medyalaşmış bir dünyaya karşılık gelmektedir.

Araştırma kapsamında medyalaşmış müzik dünyasının alt gruplarından olan teknoloji müziğine odaklanılmış ve teknoloji müziğinin en güncel örneklerinden olan yapay zekâ müziği konu edinilmiştir. Bu araştırma, yapay zekâ uygulamaları ile müzisyenler arasındaki iş birliklerinin haberlerde nasıl sunulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, araştırmanın örneklemi, *Timbaland-Suno, Grimes-Endel* ve *Imogen Heap-Mogen* iş birliklerinin yanı sıra, *Taryn Southern*'in yapay zekâ kullanarak oluşturduğu *I AM AI* albümü ile *Yacht* grubunun yapay zekâdan yararlandığı *Chain Tripping* albümüne ilişkin haberlerden oluşmaktadır. Haberlere, ilgili konunun anahtar kelimelerinin kullanılmasıyla yapılan arama motoru sorgusuyla erişilmiştir. Söz konusu anahtar kelimeler, her bir sanatçının ve iş birliğinin isimleri ile "artificial intelligence" ifadesinin birleşiminden oluşmaktadır. Erişilen haberlerde yer alan sanatçı, iş birliği ve haber sayısı Tablo 1'de bulunmaktadır.

Tablo 1

Araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar, iş birlikleri ve haber sayıları

Yıl	Sanatçı	İş birliği	Haber sayısı
2024	Timbaland	Suno	10
2023	Imogen Heap	Mogen	9
2020	Grimes	Endel	11
2019	Yacht	Yapay zekâ desteği	6
2018	Taryn Southern	Amper	16

Arama sonuçları, Google'ın "Haberler" kategorisindeki sonuçlarla sınırlandırılmış olup doğrudan sanatçı, iş birliği ya da albümü konu alan haberler seçilmiştir. Araştırma kapsamında genel haber sitelerinden 34, müzik sitelerinden 9, teknoloji sitelerinden 6, diğer sitelerden ise 3 olmak üzere toplam 52 habere erişilmiştir. Erişilen haberlerin yer aldığı internet siteleri Tablo 2'de aktarılmıştır.

Tablo 2
Haberlerin yer aldığı internet siteleri ve kategorileri

Genel haber siteleri	Black Enterprise, PR News Wire, Vibe, What's Trending, AV Club, The Conversation, The Guardian, Dazed, i-D, MSN, New York Times, Papermag, Trend Hunter, Arstechnica, Smithsonianmag, The Skinny, BBC, Big Think, Catch News, CBS, Dailymail, Digital Journal, Digital Trends, Forbes, FOX5, The Jakarta Post, LA Weekly, The Verge, The Wrap, Tubefilter
Müzik siteleri	Digital Music News, Music Business, Music Radar, Rolling Stones, Consequence, Pitch Fork, The Fader, Billboard, KCRW, Musically
Teknoloji siteleri	Musictech, People of Color in Tech, Decrypt, Digwatch, Engadget, Techcrunch
Diğer	Amazon, Vogue, World Economic Forum

Araştırmaya dahil edilen haberler çerçeveleme analizine tabi tutulmuştur. Çerçeveleme, iletişim araştırmalarında yaygın olarak kullanılmaktadır (D'Angelo & Kuypers, 2009, s. 1) ve algılanan gerçekliğin bazı yönlerini seçmek, bunları iletişim metninde daha belirgin hale getirmek anlamına gelmektedir (Entman, 1993, s. 52). Medya çerçevelemesi, toplumsal ya da siyasal içerikli konular bağlamında kamuoyunu değiştirip şekillendirmede etkili olabilmektedir (Nisan, 2022, s. 51). Haber çerçeveleri de kişilere çeşitli konularda düşünsel referanslar ve şablonlar sunarak algıları ve beklentileri şekillendirebilmektedir (Şimşek, 2014, s. 592). Haber çerçevelerini belirlemede tümdengelim ve tümevarım yöntemleri kullanılabilmektedir. Bu araştırmada tümevarım yaklaşımı tercih edilmiştir. Tümevarımsal yaklaşım, olası çerçevelerin dizisini ortaya çıkarmak için açık bir bakış açısıyla bir haber öyküsünü analiz etmeyi içerir ve bir konunun çerçevelenebileceği birçok olası yolu tespit edebilir (Semetko ve Valkenburg, 2000, s. 94). Bu doğrultuda Van Gorp'un (2007) çerçeveleme araçları olarak tanımladığı ipuçları, terimler, metaforlar, örnekler ve açıklamalar haber analizinde göz önünde bulundurulmuştur. Nitekim "aynı temel fikre işaret eden tüm düşünülebilir çerçeveleme aygıtları, bir çerçeve paketinin belirgin kısmını oluşturmakta ve merkezi bir düzenleyici temanın başlığı altında bir arada tutulmaktadır" (Van Gorp, 2007: 64). Başka bir deyişle çerçeveler oluşturulurken "çerçevenin içeriği, sözcükler ve görüntüler gibi metinsel öğeleri çerçeveleme cihazlarından aldıkları bağlamsal muamele ile birleştirilmektedir" (Nisan, 2022: 61). Tümevarım yaklaşımının tercih edildiği çerçeveleme araştırmalarında da (Van Grop ve Vercruysse, 2012; Van Gorp, 2005; Yıldız ve Saylam, 2013; Aksoy ve Nisan, 2017; Nisan ve Şeker, 2017; Uzun ve Nisan, 2018; van Dooremalen ve Uitermark, 2020; Nisan, 2022; Bunz ve Braghieri, 2022) analiz örneğine açık bir yaklaşım kullanılmış, tematik birimler belirlenmiş ve haber öyküsü analiz edilerek anahtar kelimeler ve çerçeveler oluşturulmuştur.

Bu bilgiler ışığında araştırmaya dahil edilen haberler, çerçeve tanımına olanak tanıyacak nitelikte ve sıklıkta yer alan kelimeler de göz önünde bulundurularak detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Analiz sürecinde anahtar kelimeler belirlenmiş, bu kelimelerin niceliklerinden ve niteliklerinden yola çıkılarak genel çerçeveleme kodları oluşturulmuş ve çerçeve örnekleri ortaya konmuştur.

Yapay zekâ ve müzisyen iş birlikleriyle ilgili 52 haberde yer alan anahtar kelimeler, genel çerçeveler ve çerçeve örnekleri Tablo 3'de yer almaktadır. Haberlerde en çok kullanılan beş anahtar kelimenin, 195 kez kullanılan "yaratıcı, yaratmak", 138 kez kullanılan "insan, insani", 98 kez kullanılan "üretim, üretken", 96 kez kullanılan "sanatçı, müzisyen" ve 86 kez kullanılan "yeni, yenilik" olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 3

Yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerindeki haber çerçeveleme kodları

Çerçeve Örneği	Genel Çerçeveler	Anahtar Kelimeler
Niteleme	Tanımlama İşlev/Faaliyet	Yaratıcı, yaratmak, üretim, üretken, yeni, yenilik, deneyim, deney, etkileyici, etkili, keşif, keşfetmek, güçlü, güçlendirmek, gelişim, ilerleme, devrim, fırsat, ihtiyaç, yardımcı, asistan, dijital ikiz, kolaylaştırmak, kolay, rehber, faydalı, zor, zorlu, karmaşık, yarar, özgün, özgürleştirici, demokratik, kullanıcı dostu, hiper gerçek, tehdit, girişim, gelecek, umut, sanat, radikal sanat, sanatsal ifade, dönüştürme, değiştirme, iyileştirme, oluşturma, özelleştirme, yönlendirme, kişiselleştirme, sınırları zorlama, harmanlama, destekleme, araç
Müzik	Müzikal unsurlar Müzik türü	Beste, şarkı sözü, şarkı yazımı, ses manzaraları, melodi, enstrümantasyon, ritm, akor, prodüksiyon, stem, tempo, ton, canlı performans, nota, piyano, riff, ses modelleri, davul, BPM, bas, armoni, kompozisyon, nakarat, harmoni, perküsyon, trampet, orkestra, hayalet nota, senfonik, vokal, gitar, tını, marş, pop, hip-hop, rock, klasik müzik, techno, lofi, post punk, elektronik, ambient, elektronik punk, dubstep, new wave, parti müziği, reggae, edm, rap, folk
İnsan Unsuru	İnsan Etkisi Duygular/Hisler	İnsan, insani, insanlık, sanatçı, müzisyen, şarkıcı, prodüktör, girişimci, heyecan, korku, tuhaflık, rahatlamak, merak, eğlence, endişe, duygusal, büyüleyici, yatıştırıcı, garip, hoş, sinir bozucu, kaygı, heves, kararlılık, hayranlık, gurur, nefret, huzur, rahatsızlık, inanç, his, mutluluk, şüphe, sakinlik, zevk, coşku, cesaret, tutku, hayal kırıklığı, keyif, stres, iyimserlik, şaşırtıcı, ilham, danışman
Teknoloji Unsuru	Yazılım Donanım	Teknoloji, veri, algoritma, makine öğrenimi, bilgisayar, açık kaynak, yazılım, program, komut, kod, kodlama, blockchain, robot, robotik, sentezleyici, notebook, hoparlör, biyometrik, nöroteknoloji, analog, kriptografi, nörografi, nöral sentezleyici, deep fake, hack, artırılmış gerçeklik, desen tanıma, otomasyon, radyo, vlog, kulaklık, klon, beyin bilgisayar arayüzü, ses maskeleme
Sorunlar	Hukuki Etik	Telif, etik, yasa, dava, adil kullanım, ihlal, izin, hukuk, çalmak, hırsızlık, yasal, lisans, mahkeme, mülkiyet, suçlama, hile

Timbaland ve yapay zekâ müzik uygulaması *Suno* iş birliğine ilişkin haberlerde en çok görülen anahtar kelimeler Şekil 1'de bulunmaktadır. "Yeni, yenilik" ve "yaratıcı, yaratıcılık" kelimeleri, *Timbaland-Suno* iş birliği haberlerinde en çok kullanılan anahtar kelimeler olduğu görülmüştür.

Şekil 1

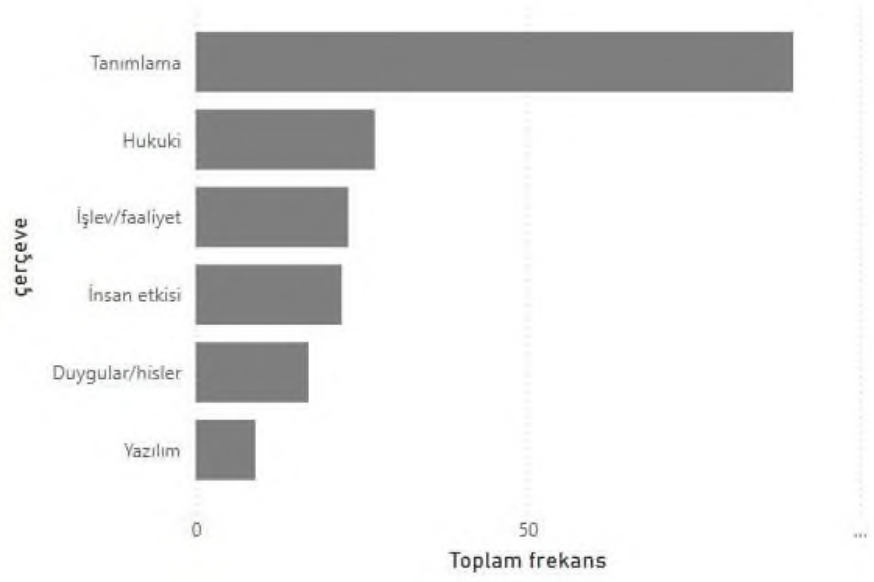
Timbaland ve Suno iş birliği haberlerinde kullanılan anahtar kelimelerin dağılımı



Anahtar kelimelere karşılık gelen çerçevelerdeki yoğunluğun ise 90 kez kullanılan "tanımlama" çerçevesinde, 27 kez kullanılan "hukuki" çerçevede ve 23 kez kullanılan "işlev/faaliyet" çerçevesinde oluştuğu belirlenmiştir. Timbaland ve Suno iş birliği haberlerinde yer alan diğer çerçeveler Şekil 2'de bulunmaktadır.

Şekil 2

Timbaland ve Suno iş birliği haberlerinde kullanılan çerçevelerin dağılımı



Imogen Heap ile *Mogen* iş birliğini konu alan haberlerde en çok görülen anahtar kelimeler Şekil 3'de bulunmaktadır. "Yaratıcı, yaratıcılık", "yeni, yenilik, "veri" ve "etik" kelimelerinin ilgili haberlerde en çok kullanılan anahtar kelimeler olduğu görülmüştür.

Şekil 3

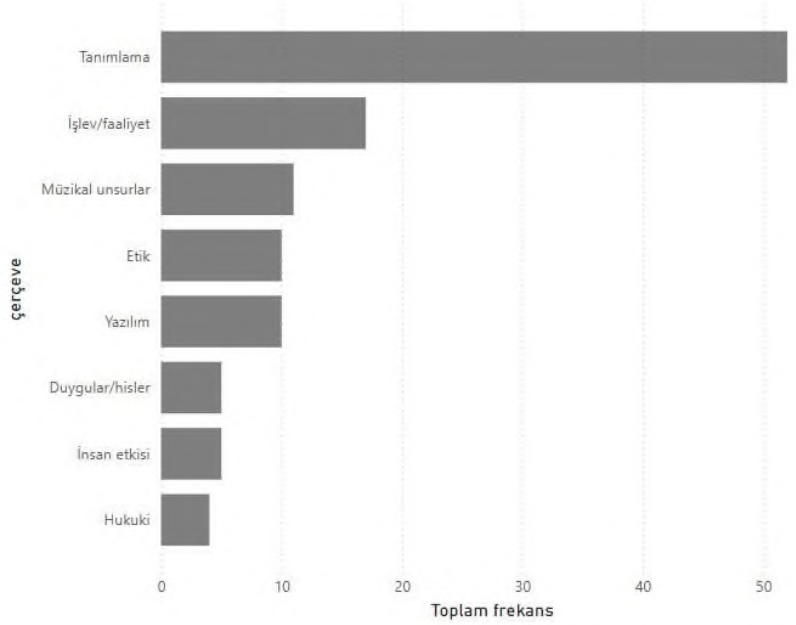
Imogen Heap ve Mogen iş birliği haberlerinde kullanılan anahtar kelimelerin dağılımı



Şekil 4'te görülebileceği gibi anahtar kelimelere karşılık gelen çerçevelerde 52 kez kullanılan "tanımlama" çerçevesi öne çıkmıştır. 17 kez kullanılan "işlev/faaliyet" çerçevesinin ve 11 kez kullanılan "müzikal unsurlar" çerçevesinin ilgili haberlerde en çok kullanılan diğer çerçeveler olduğu belirlenmiştir.

Şekil 4

Imogen Heap ve Mogen iş birliği haberlerinde kullanılan çerçevelerin dağılımı



Grimes ve *Endel* iş birliğinin konu alındığı haberlerde en çok görülen anahtar kelimeler Şekil 5'de aktartılmıştır. "Ses manzaraları", "destek", ve "deneyim" kelimelerinin ilgili haberlerde en çok kullanılan anahtar kelimeler olduğu görülmüştür.

Şekil 5

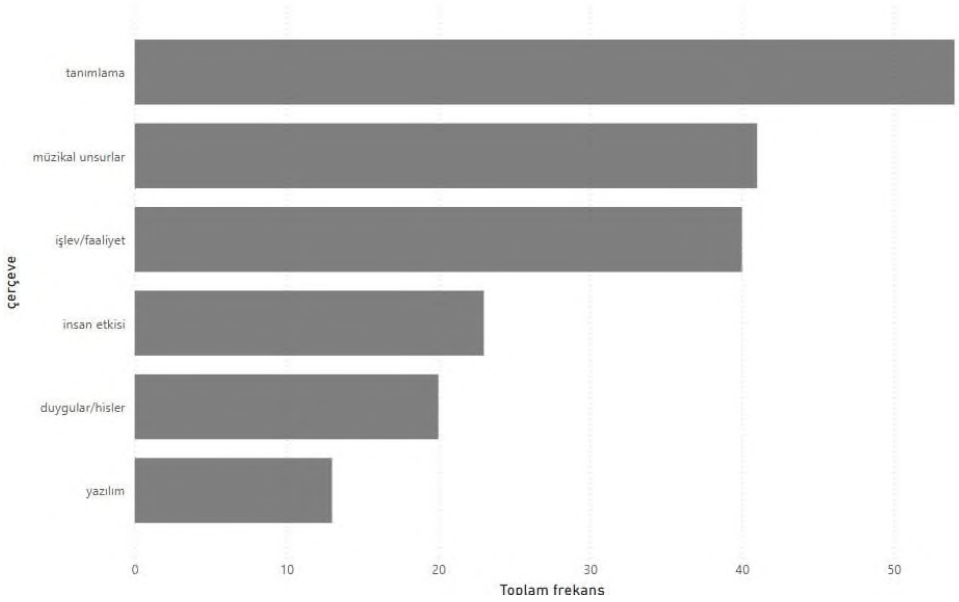
Grimes ve Endel iş birliği haberlerinde kullanılan anahtar kelimelerin dağılımı



Grimes ve *Endel* iş birliği haberlerinin çerçeve dağılımları Şekil 6'da verilmiştir. Buna göre; 54 kez kullanılan "tanımlama" çerçevesi, 41 kez kullanılan "müzikal unsurlar" çerçevesi ve 40 kez kullanılan "işlev/faaliyet" çerçevesi öne çıkmıştır.

Şekil 6

Grimes ve Endel iş birliği haberlerinde kullanılan çerçevelerin dağılımı



Yacht ve yapay zekâ iş birliğine yönelik haberlerde en çok görülen anahtar kelimeler Şekil 7'de bulunmaktadır. "Veri", "makine öğrenimi" ve "şarkı sözü" kelimelerinin ilgili haberlerde en çok kullanılan anahtar kelimeler olduğu görülmüştür.

Şekil 7

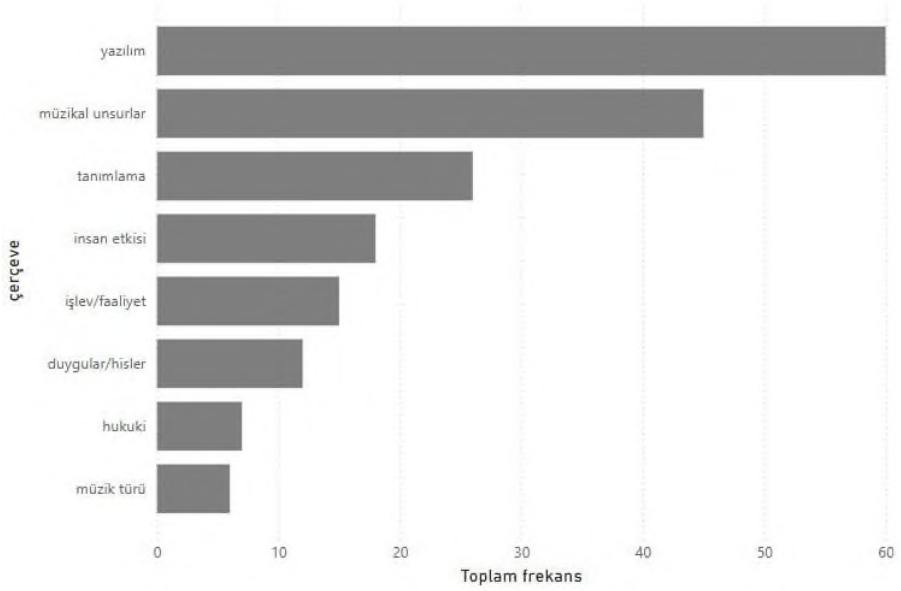
Yacht ve yapay zekâ iş birliği haberlerinde kullanılan anahtar kelimelerin dağılımı



Anahtar kelimelere karşılık gelen çerçevelerde ise 60 kez kullanılan "yazılım" çerçevesi öne çıkmıştır. 45 kez kullanılan "müzikal unsurlar" çerçevesinin ve 26 kez kullanılan "tanımlama" çerçevesinin ilgili haberlerde en çok kullanılan diğer çerçeveler olduğu belirlenmiştir. Şekil 8'de haberlerde bulunan diğer çerçeveler görülebilmektedir.

Şekil 8

Yacht ve yapay zekâ iş birliği haberlerinde kullanılan çerçevelerin dağılımı



Taryn Southern ile *Amper* iş birliğini konu alan haberlerde en çok görülen anahtar kelimeler Şekil 9'da verilmiştir. "Yaratıcı, yaratıcılık", "beste, besteci" ve "insan, insani" kelimelerinin ilgili haberlerde en çok kullanılan anahtar kelimeler olduğu görülmüştür.

Şekil 9

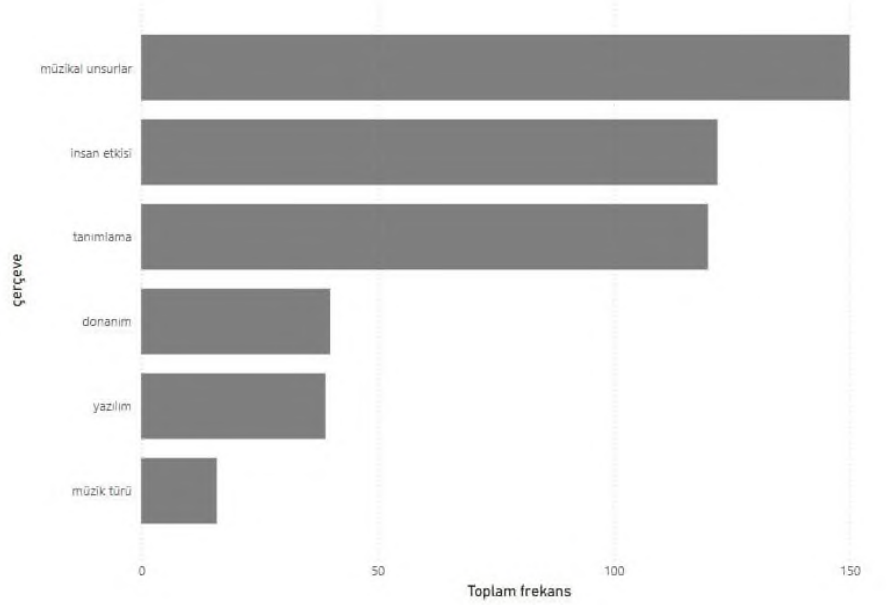
Taryn Southern ve Amper iş birliği haberlerinde kullanılan anahtar kelimelerin dağılımı



Taryn Southern ve *Amper* iş birliği haberlerinin çerçeve dağılımları Şekil 10'da verilmiştir. Buna göre; 150 kez kullanılan "müzikal unsurlar" çerçevesi, 122 kez kullanılan "insan etkisi" çerçevesi ve 120 kez kullanılan "tanımlama" çerçevesi öne çıkmıştır.

Şekil 10

Taryn Southern ve Amper iş birliği haberlerinde kullanılan çerçevelerin dağılımı



Analiz edilen haberlerdeki toplam anahtar kelime dağılımı Şekil 11'de gösterilmiştir. Haber metinlerinde 195 kez kullanılan "yaratıcı, yaratmak" anahtar kelimesi en çok kullanılan anahtar kelime olurken 138 kez kullanılan "insan, insani" anahtar kelimesi onu takip etmiştir. "Üretim, üretken", "sanatçı, müzisyen" ve "yeni, yenilik" kelimeleri en fazla kullanılan beş anahtar kelime arasında yer almaktadır.

Şekil 11

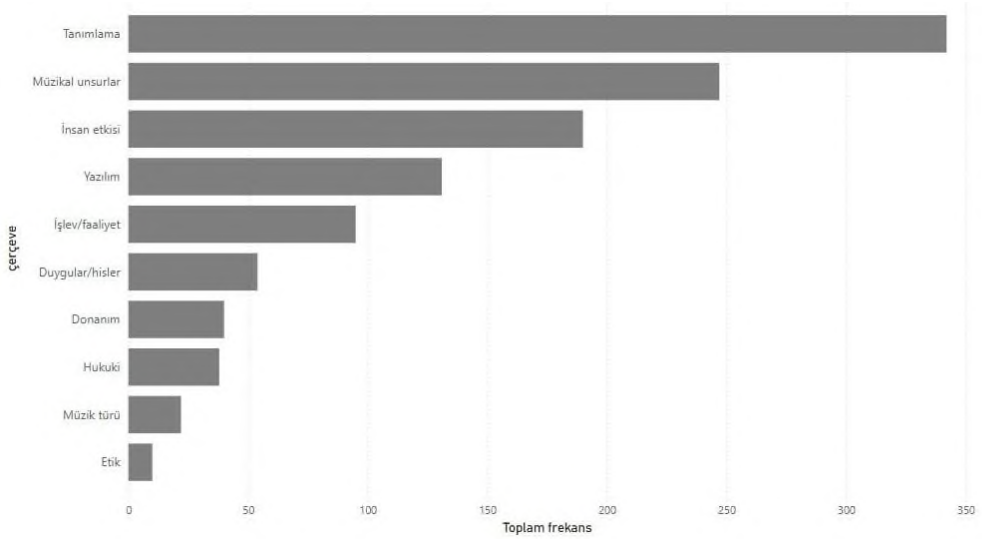
Yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerinde kullanılan anahtar kelimelerin dağılımı



Şekil 12'de yer alan genel çerçeve dağılımına bakıldığında 342 kez kullanılan "tanımlama" çerçevesinin haberlerde en çok kullanılan çerçeve olduğu görülmüştür. 247 kez kullanılan "müzikal unsurlar" çerçevesi, 190 kez kullanılan "insan etkisi" çerçevesi öne çıkan diğer çerçeveler arasındadır.

Şekil 12

Yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerinde kullanılan çerçevelerin dağılımı



Niteleme çerçeve örneği altında yer alan tanımlama çerçevesi, yapay zekâ ve müzisyen iş birliklerini içeren haberlerde yapay zekâ uygulamalarının ve iş birliğinin nasıl tanımlandığını kapsamaktadır. Çerçeve kapsamında "yaratıcılık", "üretim", "yenilik", "araç", "destek", "gelecek", "sanat", "deneyim" ve "etki" anahtar kelimeleri öne çıkmaktadır. Bunlara ek olarak "değişim", "dönüşüm", "girişim", "devrim", "fırsat" ve "ihtiyaç" anahtar kelimeleri dikkat çekici niteliktedir. Bu çerçeve içerisinde yapay zekâ uygulamalarının niteliğinin yaratıcı, üretici, yenilikçi bir araç olarak ifade edildiği görülmüştür. Aynı zamanda "destek veren" konumunda olan yapay zekânın ortaya çıkardığı işler sanat ve etkileyici olarak tanımlanmıştır. İş birlikleri genellikle bir deneyim ve fırsat olarak tanımlanmış, müzik yapımının geleceği ile ilgili önemli bir fırsat olduğuna dikkat çekilmiştir.

Müzik çerçeve örneği altında yer alan müzikal unsurlar çerçevesi, müzik faaliyetlerine, terimlerine ve enstrümanlara karşılık gelmektedir. Teknolojik bir faaliyet olan yapay zekâ müzik üretiminde geleneksel müzikal unsurların temsilini ortaya koymaktadır. Bu çerçeve içerisinde "beste", "şarkı sözü", "ses manzaraları", "melodi", "enstrüman", "ritim", "akor", "prodüksiyon", "*stem*", "tempo", "ton" anahtar kelimeleri öne çıkmıştır. Yapay zekânın müzik üretim sürecinin geleneksel müzikal ifadelerle karşılandığı, bu doğrultuda "araç" niteliğinin desteklendiği görülmüştür. Çerçevedeki anahtar kelimeler içerisinde enstrümanlar çok öne çıkmasa da "piyano", "davul" ve "gitar" kelimelerinin haberlerde yer aldığı tespit edilmiştir.

İnsan unsuru çerçeve örneği altında bulunan insan etkisi çerçevesi, yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerindeki insan temsilini kapsamaktadır. Çerçeve içerisindeki "insan" ve "insani" anahtar kelimeleri, haberlerde genellikle "insan yapımı", "insan unsuru", "insani teknoloji", "insan etkeni", "insan potansiyeli" gibi biçimlerde kullanılmıştır. Müzikteki insan unsurunun devamını vurgulayan bu çerçeve içerisinde insanları niteleyen "sanatçı", "müzisyen", "prodüktör", "girişimci", "danışman", "mühendis" gibi anahtar kelimeler de yer almaktadır.

Teknoloji unsuru çerçeve örneği içinde yer alan yazılımın çerçevesi, doğrudan yazılımın kendisini ve yazılımla ilgili olan terimleri kapsamaktadır. "Veri", "algoritma", "makine öğrenimi", "açık kaynak", "komut", "kod" ve "*blockchain*" gibi anahtar kelimeleri barındıran çerçeve, yapay zekâ ve müzisyen iş birliklerinde yazılım teknolojilerinin ve bu teknolojilere dair bilginin önemini vurgulamaktadır.

Niteleme çerçeve örneği altında yer alan işlev/faaliyet çerçevesi, yapay zekâ ve müzisyen iş birliklerini içeren haberlerde tanımlama çerçevesinden farklı olarak yapay zekâ uygulamalarının işlevlerinin nasıl

nitelendiğini kapsamaktadır. Çerçeve içerisinde "deney", "keşif", "faydalı", "kişiselleştirme", "iyileştirme", "demokratikleştirme", "özgürleştirme" ve "kolaylaştırma", "ilerleme" ve "gelişme" anahtar kelimeleri öne çıkmaktadır. Çerçeve, aynı zamanda yapay zekâ uygulamalarının mevcut ve gelecek potansiyelinin, ortaya koyduğu ürünlerin değerlendirilmesini içermektedir.

İnsan unsuru çerçeve örneği içerisinde yer alan duygular/hisler çerçevesi, yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerinde hangi tür duygusal ifadelerin öne çıktığını göstermektedir. Çerçeve kapsamında "heyecan", "ilham", "korku", "tuhaflık", "rahatlık", "merak", "eğlence" ve "endişe" anahtar kelimelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu anahtar kelimeler, yapay zekâ uygulamalarının varlığına, bu uygulamaları deneyimlemeye, ürettiği ürünlere ve yapay zekânın geleceğine yönelik olarak kullanılmaktadır.

Teknoloji unsuru çerçeve örneği içinde yer alan donanım çerçevesi, yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerinde hangi donanımsal unsurların öne çıktığını göstermektedir. "Bilgisayar", "notebook", "hoparlör" ve "kulaklık" anahtar kelimeleri, çerçeve içerisinde yer almaktadır.

Sorunlar çerçeve örneği içerisinde yer alan hukuki çerçeve, "telif hakkı", "müzik endüstrisi", "plak şirketleri", "yasa" ve "dava" gibi anahtar kelimeleri içermektedir. Yapay zekâ ve müzisyen iş birliği haberlerinde hangi hukuksal sorunların yer aldığını vurgulayan hukuk çerçevesi, en az başvurulan çerçevelerden biri olarak dikkat çekmektedir.

Müzik çerçeve örneği altında yer alan müzik türü çerçevesi, analiz edilen haberlerde müzik türlerinin ve alt türlerinin temsilini içermektedir. "Pop", "hiphop", "rock", "senfonik", "post punk", "dubstep" ve "new wave" anahtar kelimelerini kapsayan çerçeve içerisinde pop türünün en çok öne çıkan anahtar kelime olduğu görülmüştür.

Sorunlar çerçeve örneği içerisinde yer alan etik çerçeve içerisinde, "etik", "adil kullanım", "çalmak", "hile" ve "hırsızlık" anahtar kelimeleri yer almaktadır. Analiz edilen haberlerde yapay zekâ ve müzisyen iş birliklerindeki etik sorunları kapsayan çerçevenin, en az başvurulan çerçeve olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç

Sosyal medyanın gündem akışlarından, haber sitelerinden ve çevrim içi müzik platformlarından beslenen (aynı zamanda her biri birbirinden de beslenmektedir) müzik, medya ve teknoloji aracılı bir hale gelmiştir. Teknoloji ve medya dünyasının popüler gündem maddesi olan yapay zekâ ise müzik dünyasına adım atarak çeşitli uygulamalarla müzik üretim sürecine dahil olmuştur. "Öncüler" denilebilecek müzisyenler, tamamen ya da kısmen yapay zekâdan yararlanarak ürettikleri müziklerle ön plana çıkmaya başlamıştır. Teknoloji müziğinin medyatizasyonu kapsamında önem arz eden bu gelişmeler, "Yeniliklerin Yayılması Kuramı"nda (Rogers, 1983) yer alan bilgilendirme ve ikna aşamalarına karşılık gelecek şekilde yapay zekâ uygulamalarını tanıtmakta, müziği ve müzisyenleri olduğu kadar teknolojiyi de medyatize etmektedir.

Yapay zekâ ve müzisyen iş birliklerini içeren haberlerde yapay zekâ üretimi müziklerin nasıl ve hangi perspektiflerde sunulduğunu ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada analiz edilen haberlerin içerikleri şu şekildedir; *Timbaland* ve *Suno* iş birliğinde *Timbaland*, yeniliğin büyük destekçisi bir danışman konumundadır ve uygulama ile adeta büyülenmiştir. *Imogen Heap*, teknoloji meraklısı bir müzisyen olarak kendi dijital ses ikizini yaratmıştır ve bunu telif haklarına duyarlı bir biçimde geliştirmektedir. *Grimes*, kişisel ihtiyaçlarından yola çıkarak yapay zekâ ile üretilmiş müzikten bir dinleyici olarak yararlanmış ve sonrasında kendisi de bu teknoloji ile müzik üretmeye başlamıştır. *Yacht* grubu ise farklı kişilerden aldıkları teknolojik destekleri kendi çabalarıyla harmanlayarak kısa sayılamayacak bir sürede yapay zekâ ile albüm yapmıştır. Albümün hikâyesi "kendin yap (do it yourself)" pratiğini ön plana çıkarmaktadır. Diğer müzisyenlere nazaran daha bağımsız sayılabilecek *Taryn Southern* ise "kendi başına" müzik yapmanın en kolay yolunu keşfeden, teknik bilginin gerekliliğinin azaldığı bir müzik üretim sürecini vurgulamıştır.

Haberlerde tanımlama, müzikal unsurlar ve insan etkisinin ön plana çıktığı bulgulanmıştır. Yeni sayılabilecek bir pratik olan yapay zekâ ile müzik üretiminin tanımlanma gerekliliğinin "yaratıcılık, üretkenlik, yenilik" gibi olumlu tanımlamalarla karşılandığı görülmüştür. "Beste, şarkı sözü, ses manzaraları, melodi, enstrüman, ritm, akor" gibi geleneksel müzik yapımında da yer alan müzikal unsurlar, yapay zekâ ve müzisyen iş birliklerinde de sıklıkla yer almıştır. Bu durum, geçerli müzikal unsurların yapay zekâ ile müzik üretimine uyarlandığını, teknik anlamda müzikte yer almayan herhangi bir unsurun henüz konu edilmediğini göstermektedir. İnsan etkisi çerçevesi, haberlerde öne çıkmış olan bir diğer önemli çerçevedir. Teknoloji ve onun işlevlerini "insani" bir açıdan ele alan, insan unsurunun öneminin ve etkisinin doğrudan ya da dolaylı olarak konu edinildiğini gösteren bu çerçevenin kullanımı, "sanatçı, müzisyen, prodüktör, girişimci, danışman" gibi ifadelerle pekiştirilmiştir. İnsan etkisi ile aynı çerçeve örneği altında yer alan duygular/hisler çerçevesinde, heyecan, ilham, merak, rahatlık ve eğlence gibi olumlu duygular öne çıkmıştır. Haberlerde korku, tuhaflık ve endişe gibi duyguların yer alması dikkat çekici olsa da bunlara olumlu duygulara kıyasla daha az rastlanmaktadır.

Analiz edilen haberlerde yazılım çerçevesinin de önemli ölçüde kullanıldığı görülmüştür. Çerçeve, yapay zekâ ile müzik üretiminde "veri, algoritma, makine öğrenimi" gibi teknolojilerin öneminin vurgulanmasının yanında "komut, kodlama" gibi ifadeler ile teknoloji okuryazarlığına gönderme yapılmaktadır. Donanım çerçevesi, yazılım çerçevesine kıyasla daha az işlenmiş olup bilgisayar ve notebook kelimelerinin akıllı telefona kıyasla daha fazla kullanılması, yapay zekâ ile müzik üretiminin donanımsal sınırlılığını işaret etmesi açısından önemlidir.

Yapay zekâ ve müzik iş birliklerinin olumlu niteliğini destekleyen önemli çerçevelerden biri "işlev/faaliyet" çerçevesi olmuştur. Çoğunlukla bir "deney" olarak nitelenen yapay zekâ-müzisyen iş birliği, aynı zamanda keşif, faydalı, demokratikleştirici, özgürleştirici ve kolaylaştırıcı olarak sunulmuştur. Somut ürünlerin bir ilerleme ve gelişme olarak görülmesi de çerçevenin haberlere olumlu bir bakış açısı katmasının göstergelerinden biri olarak görülebilir.

Müzik türü, hukuki ve etik çerçeveleri haberlerde en az yararlanılan çerçeveler olmuştur. Müzik türü çerçevesi, yapay zekâ ile üretilen müziğin haberlerde genellikle hangi türlerle bağdaştırıldığı yönünde ipuçları barındırmaktadır. Analiz edilen haberlerde açık ara "pop" türünden bahsedilmiştir. Bu doğrultuda yapay zekâ ile müzisyen iş birliklerinin büyük oranda pop sanatçıları tarafından gerçekleştiğini ve ortaya çıkan müziğin de popüler müzik olarak sınıflandırılabileceği söylenebilir. Hukuki çerçeve ve etik çerçeve, yapay zekâ ile müzik üretiminin yol açtığı ve açabileceği sorunların genişliğine rağmen haberlerde sınırlı bir biçimde işlenmiştir. Bu çerçeveler, telif hakları, müzik endüstrisi ve yasalar ile bağlantılı olarak kısıtlı bir biçimde kullanılmıştır. Bunlarla beraber yapay zekâ ile üretilen müziğin ekonomik etkilerine çok daha az bir biçimde değinilmiş, o nedenle de ekonomi ile ilgili konular haber çerçevelerine yansımamıştır.

Çalışma sonucu bütün olarak değerlendirildiğinde yapay zekâ ve müzik iş birliklerine dair haber içeriklerinin teknoloji müziğinin medyatizasyonuna katkı sunduğu ifade edilebilir. Söz konusu haberler, iş birliğinin doğası gereği yalnızca yapay zekâya değil, müzisyenlere de odaklanmaktadır. Haberlerdeki odak noktalarını "yapay zekâ uygulaması", "platform özellikleri" ve "iş birliği yapan müzisyen" şeklinde üçe ayırmak mümkündür. Müzisyenlerin popülerliği aracılığıyla yapay zekâ müzik uygulamalarının bilinirliğini ve görünürlüğünü artırmayı amaçlayan iş birliklerine dair haberler; üretim süreçlerinin kolay -en azından zor değil-, heyecan verici, yaratıcı, üretken ve yenilikçi olduğunu vurgulamaktadır. İş birliklerinin profesyonel ya da yarı profesyonel müzisyenlerle yapılması ve onların bu uygulamadan memnuniyeti, yapay zekâ ile müzik üretiminin yalnızca hevesliler ya da amatör müzisyenler için olmadığını, yeniliğe açık müzisyenlerin kariyerlerine katkı sunabileceğini göstermektedir. Bunlarla beraber iş birlikleriyle de vurgulanmış olan "insani"

unsurun yapay zekâ müziğindeki önemi, insan etkisinin ve etkeninin yok sayılamayacağını, komut verenin bilgisinin ve tecrübesinin değerini öne çıkarmaktadır.

Teknoloji, müzik ve medyatizasyon ilişkisinin somut bir biçimde ortaya konulabilmesi adına başka araştırmalara da kaynaklık edebilecek bu çalışmada ulaşılan sonuçlar, yapay zekâ müzik iş birliklerinin haberlerdeki temsilinin büyük ölçüde olumlu, tanımlayıcı, müzikal unsurları ve insan etkisini ön planda tutan bir şekilde yapılandığını göstermektedir. Teknoloji müziğinin medyatizasyon süreçlerinin başta sosyal medyada olmak üzere başka ortamlar özelinde de araştırılması, giderek çeşitlenmekte olan müzik, medya ve teknoloji ilişkisinin somutlaşması adına önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Serkan Karatay
[1] İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0002-8637-1915 serkan.karatay@yeniyuzyil.edu.tr

Kaynakça | References

Aksoy, G. P. & Nisan, F. (2017). Türkiye'deki terör olayları çerçevesinde Ankara patlamaları üzerine bir içerik analizi çalışması. *TRT Akademi*, 2(3), 134-158.

Brene, S. & Carl, T. (2014). *How musical instrumentation affects perceptual identification of musical genres*. Thesis, KTH, Skolan för datavetenskap och kommunikation (CSC), http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-157339.

Bohlman PV. (1999). *Ontologies of music*. In N. Cook & M. Everist (Eds.), Rethinking Music, (pp. 17–34). Chicago Press

Bunz, M. & Braghieri, M. (2022). The AI doctor will see you now: assessing the framing of AI in news coverage. *AI & Soc* 37, 9–22. https://doi.org/10.1007/s00146-021-01145-9

Collins, N., Schedel, M. & Wilson, S. (2013). *Electronic music*. Cambridge University Press.

Couldry, N. & Hepp, A. (2013). Conceptualizing mediatization: contexts, traditions, arguments. *Communication Theory*, 23(3), 191–202.

D'Angelo, P. & Kuypers, J. A. (2009). *Introduction: doing news framing analysis*. In P. D'Angelo & J.A. Kuypers (Eds.), Doing News Framing Analysis Empirical and Theoretical Perspectives, (pp. 1-13). Routledge.

Deuze, M. (2014). *Media life and the mediatization of the lifeworld*. In Hepp, A. & Krotz, F. (Eds.), Mediatized Worlds, (pp. 207-220). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137300355_12

Ekström, M., Fornäs, J., Jansson, A., & Jerslev, A. (2016). Three tasks for mediatization research: contributions to an open agenda. *Media, Culture & Society*, 38(7), 1090-1108. https://doi.org/10.1177/0163443716664857

Emmerson, S. (2018). *Introduction*. In S. Emmerson (Eds.), The Routledge research companion to electronic music, (pp.1-17). Routledge.

Emmerson, S., & Smalley, D. (2001). Electro-acoustic music. *Grove Music Online.*

Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58.

Fry, H. (2018). *Hello world being human in the age of algorithms*. W. W. Norton & Company.

Fornäs, J. (2014). *Culturalizing mediatization*. In Hepp, A. & Krotz, F. (Eds.), Mediatized Worlds. Palgrave Macmillan, (pp.38-53). London. https://doi.org/10.1057/9781137300355_3

Gillespie, T. (2014). *The relevance of algorithms.* In T. Gillesipe, P. Boczkowski, K. A. Foot (Eds.), Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society, (pp. 167-193). The MIT Press.

Grammy. (2024, Kasım 27). Jona Bechtolt, https://www.grammy.com/artists/jona-bechtolt/251649

Govindarajan, M. (2021). *Challenges in big data analysis*. In M. Khosrow-Pour D.B.A. (Eds.), Encyclopedia of Information Science and Technology, Fifth Edition (pp. 577-585). IGI Global. https://doi.org/10.4018/978-1-7998-3479-3.ch041

Helmond, A. (2015). The platformization of the web: Making web data platform ready. *Social Media + Society*, *1*(2), 1-11. https://doi.org/10.1177/2056305115603080

Hjarvard, S. (2017). *Mediatization: critical theory approaches to media effects*. In P. Rössler, C. A. Hoffner, & L. V. Zoonen (Eds.), The International Encyclopedia of Media Effects (Vol. 3, pp. 1221-1241). Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0107

Hepp, A. (2013). *Cultures of mediatization*. Wiley.

Holmes, T. (2002). *Electronic and experimental music*. Routledge.

Hosken, D. (2015). *An introduction to music technology*. Routledge.

IFPI. (2024, Kasım 21). Engaging with Music 2023. https://www.ifpi.org/wp-content/uploads/2023/12/IFPI-Engaging-With-Music-2023_full-report.pdf

IFPI (2024, Kasım 21). Global Music Report 2024. https://globalmusicreport.ifpi.org/

Jenkins, H. (2017). *Medya yöndeşmesinin kültürel mantığı*, (E. Çizmeci, Çev.), Aydoğan F. (Ed.), Yeni Medya Kuramları içinde (s.33-45). Der Yayınları.

Kaniža, R. (2023). Reshaping the musical experience: a critical examination of musique concrète and the notion of 'music of technology, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, 10, 136–156. https://doi.org/10.51191/issn.2637-1898.2023.6.10.136

Knoblauch, H. (2013) Communicative constructivism and mediatization. *Communication Theory*, 23(3), 297-315.

Kristensen, N. N., & Christensen, C. L. (2017). *The mediatization of fashion: The case of fashion blogs*. In O. Driessens, G. Bolin, & S. Hjarvard (Eds.), Dynamics of mediatization. Institutional change and everyday transformations in a digital age (pp. 225–246). Palgrave Macmillan.

Krotz, F., & Hepp, A. (2011). A concretization of mediatization: How "mediatization works" and why mediatized worlds are a helpful concept for empirical mediatization research. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 3(2), 137–152. doi:10.1386/ejpc.3.2.137_1

Kvifte, T. (2008). What is a musical instrument?. *Svensk Tidskrift för Musikforskning Swedish Journal of Music Research*, *90*, 45–56. Hämtad från https://publicera.kb.se/stm-sjm/article/view/34186

Michelsen, M. & Krogh, M. (2017). Music, radio, and mediatization. *Media, Culture & Society*, *39*(4), 520-535. https://doi.org/10.1177/0163443716648494

Miller, J. (2017). *Mediatization of the automobile*. In O. Driessens, G. Bolin, & S. Hjarvard (Eds.), Dynamics of mediatization. Institutional change and everyday transformations in a digital age (pp. 203–223). Palgrave Macmillan.

Musique concrète. (2018, Nisan 27). Britannica, T. Editors of Encyclopaedia içinde. https://www.britannica.com/art/musique-concrete

NASA, (2024, Aralık 05). What is artificial intelligence? https://www.nasa.gov/what-is-artificial-intelligence/

Nieborg, D. B. & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11), 4275-4292. https://doi.org/10.1177/1461444818769694

Nisan, F. & Şeker, N. T. (2017). Demokrasiyi sekteye uğratan darbe haberlerinin çerçevelenmesi: 15 Temmuz 2016 darbe girişimi örneği. *TRT Akademi*, 2(3), 68-96.

Nisan, F. (2022). *Haberdeki çerçeve*. Çizgi Kitabevi Yayınları.

Olson, M. (2014). Postinernet: art after the internet. *Art and the Internet*. Black Dog Publishing. P:60

Papatzikis, E. & Rishony, H. (2022). *What is music for neuroplasticity? Combined value on ınfant development and inclusion*. In M. Efstratopoulou (Eds.), Rethinking Inclusion and Transformation in Special Education (pp. 160-177). IGI Global. https://doi.org/10.4018/978-1-6684-4680-5.ch010

Parker III, F. R. (2023). *The aesthetic domain as a means for developing sel in the college classroom*. In R. Rahimi & D. Liston (Eds.), Exploring Social Emotional Learning in Diverse Academic Settings (pp. 191-204). IGI Global. https://doi.org/10.4018/978-1-6684-7227-9.ch010

Poell, T., Nieborg, D. B. & Duffy, B. E. (2021). *Platforms and cultural production*. Cambridge: Polity.

Pontara, T. &Volgsten, U. (2017). *Musicalization and mediatization*. In Driessens, O., Bolin, G., Hepp, A., Hjarvard, S. (eds) Dynamics Of Mediatization. Transforming Communications – Studies in Cross-Media Research. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-62983-4_12

Rogers, E. M. (1983). *Diffusion of innovations*. The Free Press.

Roy, W. G. & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music? *Annual Review of Sociology*, 36(1), 183–203. doi:10.1146/annurev.soc.012809.102618

Sa Martino, L. M. (2013). *The mediatization of religion*. Routledge.

Schaffer, P. (2017). *In treatise on musical objects*. Unıversity of California Press.

Schulz, W. (2004). Reconstructing mediatization as an analytical concept. *European Journal of Communication*, 19(1), 87–101 SAGE Publications.

Semetko, H. & Valkenburg, P. (2000). Framing european politics: A content analysis of press and television news. *Journal of Communication*. 50, 93-109. 10.1111/j.1460-2466.2000.tb02843.x.

Sharon, D. & Bell, D. (2012). *A cappella arranging*. Rowman & Littlefield.

Storey, J. & McDonald, K. (2014). Media love: intimacy in mediatized worlds. In Hepp, A., Krotz, F. (Eds.), Mediatized worlds. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137300355_13

Şimşek İ. F. (2014). Fotoğraf ve ideolojik çerçeveleme: '1 Mayıs' haberlerinin fotoğraflarına yönelik bir odak grup çalışması, *ASOS Journal The Journal of Academic Social Science*, (2)5, 592-608.

Teruggi, D. (2017). The treatise on musical objects and the GRM. *In Treatise on Musical Objects* (pp. xv-xix). Unıversity of California Press.

Tullberg, M. (2020). An exploration of musician/musical instrument relationships. Curated/produced exhibition/event, https://www.mhm.lu.se/en/markus-tullberg/publication/74a4232e-79bb-48d6-a47a-dcd8f8a9b0a5

Turk, M., Turk, I., & Otte, M. (2020). The neanderthal musical instrument from Divje Babe I Cave (Slovenia): A critical review of the discussion. *Applied Sciences*, *10*(4), 1226. https://doi.org/10.3390/app10041226

Uzun, Y. & Nisan, F. (2018). 16 Nisan 2017 anayasa değişikliği referandum sürecinin ulusal basındaki haber çerçevelenmesi üzerine bir çalışma. *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi),* 3(1), 159-176.

Van Dooremalen, T. & Uitermark, J. (2020). The framing of 9/11 in American, French, and Dutch national newspapers (2001–2015): An inductive approach to studying events. *International Sociology*, 36(3), 464-488. https://doi.org/10.1177/0268580920966829

Van Gorp, B. (2005). Where is the frame? victims and İntruders in the Belgian press coverage of the asylum issue. *European Journal of Communication*, 20(4), 484-507. https://doi.org/10.1177/0267323105058253

Van Gorp, B. (2007), The constructionist approach to framing: bringing culture back in. *Journal of Communication*, 57, 60-78. https://doi.org/10.1111/j.0021-9916.2007.00329.x

Van Gorp B & Vercruysse T. (2012). Frames and counter-frames giving meaning to dementia: a framing analysis of media content. *Soc Sci Med*. 74(8):1274-81. doi: 10.1016/j.socscimed.2011.12.045.

Varış, Y. A. (2021). *Reflections of violence in Music*. In M. Erdem, N. Kocabay-Sener, & T. Demir (Eds.), Handbook of Research on Aestheticization of Violence, Horror, and Power (pp. 98-118). IGI Global. https://doi.org/10.4018/978-1-7998-4655-0.ch006

Waugh, M. (2017). My laptop is an extension of my memory and self: Post-Internet identity, virtual intimacy and digital queering in online popular music. *Popular Music,* 36(02), 233–251. doi:10.1017/s0261143017000083

Weisberg, D. J. (2019). The utility of interdisciplinary case study: research and education in the arts and sciences. In A. Baron & K. McNeal (Eds.), Case Study Methodology in Higher Education (pp. 261-279). IGI Global. https://doi.org/10.4018/978-1-5225-9429-1.ch012

Windsor, L. (2000). *Through and around the acousmatic: the interpretation of electroacoustic sounds.* In S. Emmerson (Ed.), Music, Electronic Media and Culture (pp.7-35). Ashgate.

Yıldız, M. & Saylam, A. (2013). E-government discourses: An inductive analysis. *Government Information Quarterly*, 30(2), 141–153. doi: 10.1016/j.giq.2012.10.007

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 298–316

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1677815

Başvuru | Submitted 16.04.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 30.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 02.06.2025
Kabul | Accepted 05.06.2025
Online Yayın | Published Online 13.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Rachmaninoff'un Piyano Yazısında Yapısal ve Teknik Benzerlikler: 3. Piyano Konçertosu ile 2. Piyano Sonatı Arasında Karşılaştırmalı Bir İnceleme

Check for updates

Structural and Technical Similarities in Rachmaninoff's Piano Writing: A Comparative Study Between the 3rd Piano Concerto and the 2nd Piano Sonata

Zeynep Gürgey [1]

[1] Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye

Öz

Bu çalışma, Sergei Rachmaninoff'un 3.Piyano Konçertosu ile 2. Piyano Sonatı'nın benzer pasajlarını karşılaştırmayı ve Rachmaninoff'un piyano yazısı ve tekniği hakkında bir araştırma ortaya koymayı amaçlamıştır. Birbirine yakın tarihlerde yazılan bu iki eser Rachmaninoff'un daha farklı bir stil benimsediği dönemde bestelenmişlerdir. Tematik motiflerin daha yenilikçi kullanılması, döngüsel form, uzun melodiler, zengin armoniler, teknik virtüozite gerektiren pasajlar eserlerin önemli unsurlarındandır. 20. yüzyıl müziğinin getirdiği yeniliklerin ortaya çıkmaya başladığı bu dönemde, Rachmaninoff Romantik dönemin ve Rus müziğinin karakteristik öğelerini kendine has bir yorumla eserlerine aktarmıştır. Rachmaninoff'un müzikal kimliği incelenmiş ve eserlerin ortak yazım stilleri karşılaştırılmıştır.

Abstract

This study aims to compare similar passages in Sergei Rachmaninoff's Piano Concerto No. 3 and Piano Sonata No. 2 and to present a research on Rachmaninoff's piano writing and technique. These two works, written at similar dates, were composed during a period when Rachmaninoff adopted a different style. More innovative use of thematic motifs, cyclical form, long melodies, rich harmonies, and passages requiring technical virtuosity are important elements of the works. In this period when the innovations brought by 20th century music began to emerge, Rachmaninoff transferred the characteristic elements of the Romantic period and Russian music to his works with his own unique interpretation. Rachmaninoff's musical identity was examined and the common writing styles of the works were compared.

Anahtar Kelimeler Rachmaninoff · 3. Piyano Konçertosu · 2. Piyano Sonatı

Keywords Rachmaninoff · Piano Concerto No.3 · Piano Sonata No.2

Atıf | Citation: Gürgey, Z. (2025). Structural and technical similarities in rachmaninoff's piano writing: A comparative study between the 3rd piano concerto and the 2nd piano sonata. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 298-316. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1677815

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Gürgey, Z.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Zeynep Gürgey zeynepgurgey@gmail.com

Extended Summary

In the 20th century, when the foundations of modern music began to be laid, Rachmaninoff also wrote more innovative works, combining the expressive power of music with technical brilliance, without losing the spirit of the Romantic period. Chromatism became one of his signatures, and he used contrasting themes and emotions, polyrhythms, wider-ranging chords, and octaves. Although Rachmaninoff's works up until 1909 also contained rich harmonies and impressive melodies, chromaticism, sharp harmonies, more thematic and motific expression, and harmonic, rhythmic, and formal complexity are seen in his works from 1909 and onwards (Khachatryan, 2021) After the 3rd piano concerto he composed in 1909, the 2nd piano sonata he composed in 1913 during Rachmaninoff's productive period also formed an idea about the composer's style and piano writing. Rachmaninoff, who always used elements of Russian folk music, adopted the lyricism of the Romantic period of the West and its expressive music. Rachmaninoff's compositional style was influenced particularly by Tchaikovsky's expressive themes, while maintaining a strong connection to Russian liturgical music and folk songs, using bell-like sounds, intense chromaticism, passages demanding brilliant technique, and emotionally charged melodies. In this study, the technical passages, important connections and ideas of Rachmaninoff's Op.30 d minor third piano concerto and Op.36 b flat minor second piano sonata were examined and their comparisons were analyzed from the score using qualitative research techniques.

The first version of the sonata, written in 1913 and revised by Rachmaninoff in 1931, bears many similarities to the concerto, with its repetition of themes, virtuosic passages, and the use of different characters. Although formally different, it also uses repetitive thematic cycles, broad melodic arcs, and contrasting sections characterized by abrupt changes in tonality and texture. The work includes the ideas of the sections, thematic elements, chromatic progressions, polyphonic layers for both works. Rachmaninoff's third piano concerto, which he wrote in Ivanovka for his American tour, is still considered one of the most difficult works to play today. In addition to the piano part, where cyclical structure, complex layers and rhythmically different rhythm patterns are used together, the orchestra part, where themes are often heard progressing in perfect harmony with the piano, has also been a reflection of Rachmaninoff's creative compositional identity. It displays the composer's attempt to combine orchestral grandeur with personal piano artistry. Chromatic octaves, wide chords, jumps and climaxes reached even after lyrical passages are some of the characteristics of the 2nd piano sonata. By comparing these two works written during his mature period, a comparison is made about the piano writing and style of Rachmaninoff, one of the best pianists of his time.

Rachmaninoff'un Piyano Yazısında Yapısal ve Teknik Benzerlikler: 3. Piyano Konçertosu ile 2. Piyano Sonatı Arasında Karşılaştırmalı Bir İnceleme

Rusya'da 19 yüzyılın sonuna kadar dindışı müzik büyük ölçüde Fransız, Alman ve İtalyanların etkisinde kalmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2007). Rus müziğinin gelişmesinde Rus halk müziği ve kilise ilahileri önemli bir rol oynamıştır. Rusya'ya yerleşen İtalyanlar da operaya olan ilgiyi arttırmış ve 1770'lerde Rus halk şarkılarından motifler içeren operalar Rus besteciler tarafından da bestelenmeye başlamıştır ama Rus müziğinin özgürleşip bir kimlik bulmasını sağlayan Mikhail Glinka'dır (Martyn,1990). Glinka hem melodi kullanımında hem de modal diziler ve halk şarkılarından yaptığı alıntılarla o dönemde farklı bir üslup ortaya koymuştur (Boran ve Şenürkmez, 2007). Daha sonra Anton ve Nikolay Rubinstein St. Petersburg ve Moskova'da konservatuvarlar kurmuş, Berlin ve Viyana'da aldıkları eğitimi genç müzisyenlere aktarmışlardır. Rusya'daki müzisyenlerin standartlarını yükseltmiş, bu okullarda hala bilinen piyanist, kemancı ve besteciler yetiştirmişlerdir (Burkholder, Grout ve Palisca, 2006). 19.yüzyıl'da Rus Beşleri olarak bilinen; Alexander Borodin, Modest Musorgski, Cesar Cui, Mily Balakirev ve Nikolai Rimski-Korsakov da eserlerinde batı kaynaklarını kullanmayı büyük oranda reddetmiş ellerinde bulunan halk şarkıları ve modal dizileri kullanmanın doğru olduğunu savunmuşlardır. Rubinstein tarafından kurulan konservatuvarlarda da Batı müziğine yönelik verilen eğitimi desteklememişlerdir (Boran ve Şenürkmez, 2007). Hem Batı müziğini hem de Rus

halk şarkılarını eserlerinde kullanan ve sentezleyen Almanya'da eğitim görmüş olan Pyotr Ilyich Çaykovski olmuştur. Rus Beşleri'nin ulusalcılık akımını benimsemesi Çaykovski'yi onlardan ayıran şey olmuştur. Çaykovski'nin öğretmeni Anton Rubinstein, Avrupa'nın klasik armonisinden ve eğitsel yöntemlerinden yola çıkılması gerektiği inancında olmuştur (Say, 2003). Dönemin ünlü bestecilerinden olan Anton Rubinstein, Balakirev ve Scriabin gibi besteciler de Avusturya ve Almanyadaki romantik dönem geleneklerinden ilham almış aynı zamanda Rus halk müziğinden de etkilenmişlerdir. Rachmaninoff da aynı şekilde eserlerinde batıdan ilham almıştır. Moskova Konservatuvarı'nda okurken yazdığı ilk bestesi olan orkestra için Re minor Scherzo'su, Mendelssohn'un "Bir Yaz Gecesi Rüyası" eserindeki *Scherzo* ile benzerlikler göstermektedir (Khachatryan, 2021). Geç Romantik dönemin ve Rus müziğinin temsilcilerinden biri olan Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, Çaykovski'nin müzik anlayışını daha da geliştiren, piyanist ve besteci olarak dünya genelinde ün kazandıran kişi olmuştur (Say, 2003). Batıya göre daha az piyano konçertosunun bestelendiği Rusya'da, çok az bestecinin yaptığı şekilde Rachmaninoff, dört piyano konçertosu ile Rus müziğine önemli katkılarda bulunmuştur. 1917 Bolşevik Devrimiyle birlikte Rachmaninoff ülkeyi terk etmek zorunda kalmış bu dönemden sonra yazdığı eserler için "Ülkemi kaybettiğimden beri, beste yapamadığımı hissettim, Yazları Rusya'daki çiftliğimde olduğumda, işimden zevk alırdım. Elbette hala müzik yazıyorum ama artık benim için aynı anlamı taşımıyor" demiştir (Martyn, 1990).

Dönemin en iyi piyanistlerinden biri olan Rachmaninoff aynı zamanda orkestra şefliği de yapmıştır. Hayatının büyük kısmını 20. Yüzyıl'da geçirse de stil olarak müziği kesinlikle 19. yüzyıla aittir, Romantik dönemin son önemli bestecisi olarak bile düşünülebilir (Martyn, 1990). 19.yüzyıl armonisi ve formunu kendine has bir şekilde ele almış ve kendi karakterini eserlerinde ortaya koymuştur. Yeni akımlara pek sıcak bakmayan besteci geliştirdiği kendine özgün çizgisiyle "Rus romantizminin simgesi" olmuş, Çaykovski'den bu yana Rachmaninoff kadar duygulu, etkileyici, dokunaklı bir müzik yazan olmamıştır. (Say, 2005) Çaykovski gibi o da melodi üzerine yoğunlaşan anlatımcı bir tematik yaklaşımı benimsemiştir. (Boran ve Şenürkmez, 2007). Rachmaninoff'un halk şarkılarından ve kilise ilahilerinden etkilenmesi, çoğu zaman hasret ve melankoli ile genişleyen ve yükselen ezgi kullanımı kariyerinin başında ona cesaret ve ilham veren Çaykovski etkisiyle olmuştur (Martyn, 1990). Romantik döneme olan bağlılığı eleştirmenler tarafından "müzikal fikirlerin modern gelişimine ayak uyduramadığı" şeklinde ele alınmıştır (Riesemann, 1934). 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden ve piyanistlerinden olan Rachmaninoff piyano repertuvarına ve piyanonun bütün olanaklarının kullanılmasına büyük katkılarda bulunmuştur. Moskova Konservatuvarına kabul edilen Rachmaninoff burada Alexander Siloti ve Nikolai Zverev gibi hocalarla çalışmış buradan tek perdelik Operası "*Aleko*" ile altın madalya kazanarak mezun olmuştur. Çaykovski bu esere hayran kaldığını söylemiştir (Schonberg, 1997). Moskova Konservatuvarı'nda okurken 1. Piyano Konçertosu'nu yazmış, erken dönemlerinde *Cing Morceaux de fantasie* Op. 3, *Sept Morceaux de Salon*, Op. 10 *Moment Musicaux,* Op. 16, *2 Piyano için Suite* Op.5 gibi eserleri yazmış kullandığı kromatizm, yoğun armoniler ve ilahi benzeri melodiler ile bestecilik stilinin ilk adımlarını atmıştır. Sergei Taneyev ve Anton Arensky'den aldığı kontrpuan, armoni ve kompozisyon dersleri bestecilik hayatında bir yol gösterici olmuş ve iz bırakmışlardır (Martyn,1990). 1892 yılında bestelediği ve oldukça beğenilen Do diyez minör Prelüd'ün ardından 1895 yılında bestelediği 1. Senfonisi başarısız olmuş, aldığı eleştiriler sonucu kendinden şüphe etmeye başlamış ve yoğun bir depresyon geçirmiştir (Schonberg, 1997). Neredeyse üç yıl boyunca hiçbir şey besteleyememiş "Elinin ve başının kontrolünü kaybeden felç geçirmiş bir adam gibi hissediyorum" demiştir. Dr. Nicolai Dahl ile yaptığı hipnoterapi seanslarının başarılı olması sonucu 1901 yılında 2. Piyano Konçertosunu bestelemeyi başarmış ve eseri Nikolai Dahl'a adamıştır (Schonberg, 1997). Yaşadığı zorlu dönemin ardından bestelediği 2.Piyano Konçertosu ile büyük bir başarı elde etmiştir. Rachmaninoff, Rus halk müziği öğelerinden etkilenmiş özellikle kilise çanlarını birçok eserinde kullanmıştır. Ancak sadece "Dies Irae" olarak bilinen Ortodoks ilahisini doğrudan eserlerinde kullandığını söylemiştir. (Norris, 1988). Rachmaninoff'un Rus müziği öğelerinin kullanmasında, romantik dönemin karak-

teristik özelliklerini taşıyan Çaykovski ve eserlerinde yoğun kromatizm kullanan Rus Beşleri'nden Rimski-Korsakov'un etkisi olmuştur. Rimski-Korsakov, Rus halk şarkılarını diatonik diziler ve modları fantastik bir stille birleştirmiştir (Burkholder, Grout ve Palisca, 2006). Rachmaninoff "Ben bir Rus besteciyim ve doğduğum topraklar mizacımı ve bakış açımı etkilemiştir. Hiçbir zaman bilinçli olarak Rus müziği veya başka tür bir müzik yazmaya çalışmadım. Çaykovski ve Rimsky-Korsakov'dan güçlü bir şekilde etkilendim ancak bildiğim kadarıyla hiçbir zaman kimseyi taklit etmedim "demiştir (Bertensson ve Leyda, 1956). 1909 yılında yazdığı Re minör 3.Piyano Konçertosu Op.30 ve 1913 yılında yazdığı Si bemol minör 2. Piyano Sonatı Op.36 hala piyano literatürünün en zor eserlerindendir ve Rachmaninoff bu eserlerle kendi stilini açıkça ortaya koymuştur. Bu bağlamda, bu makalede Rachmaninoff'un birbirine benzer teknik pasajlar ve fikirler kullandığı 3.Piyano Konçertosu ve 2.Piyano Sonatı karşılaştırma yapılarak incelenmiş, Rachmaninoff'un piyano yazısına yönelik bir araştırma ortaya koymak hedeflenmiştir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, Sergei Rachmaninoff'un 3. Piyano Konçertosu ve 2. Piyano Sonatı'nı hem müzikal hem de teknik açıdan karşılaştırmak ve aynı dönemlerde bestelediği bu iki eseri teknik pasajlar, kromatizm kullanarak elde ettiği zengin armoniler, döngüsel form kullanarak iki eserde benimsediği ortak üslup benzerliklerini ortaya koymaktır.

Bu araştırmanın önemi, Rachmaninoff'un eserlerinde eserlerindeki müzikal dilini ve piyano yazısını daha iyi anlayarak ortaya koyduğu ortak üslubu incelemek ve Rus müziğinin etkilerinin de görüldüğü bu eserlerde belirgin ortak müzikal yapılar ve teknik pasajları analiz etmektir.

Yöntem

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan ve yazılı, görsel veya işitsel materyallerin içeriğini sistematik bir şekilde analiz etmeyi amaçlayan bir araştırma yöntemi olarak içerik analizi yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Bu araştırma yapılırken ilk olarak alana ilişkin yazın taraması yapılmıştır. Araştırmaya ilişkin önceden yapılmış yazılı materyaller detaylı bir şekilde incelenerek elde edilen dokümanlar inceleme/ analiz tekniği kullanılarak toplanmıştır (Baltacı, 2019). Bu araştırmada Sergei Rachmaninoff'un 3.Piyano Konçerto'su ve 2.Piyano Sonat'ı ile ilgili makaleler, kitap örnekleri, tezler ve farklı bilimsel görüşler ile esere ait notalar ve ses kayıtları birlikte analiz edilerek değerlendirilmiştir. Elde edilen sonuçlar hem eserin analizini farklı bir bakış açısıyla ortaya koymak hem de gelecekte bu konuyla ilgilenecek araştırmacılara yeni bir kaynak oluşturmak amacıyla detaylı bir şekilde yorumlanmıştır.

Re minör 3. Piyano Konçertosu Op.30 ve Si bemol minör 2. Piyano Sonatı Op.36'nın Karşılaştırması
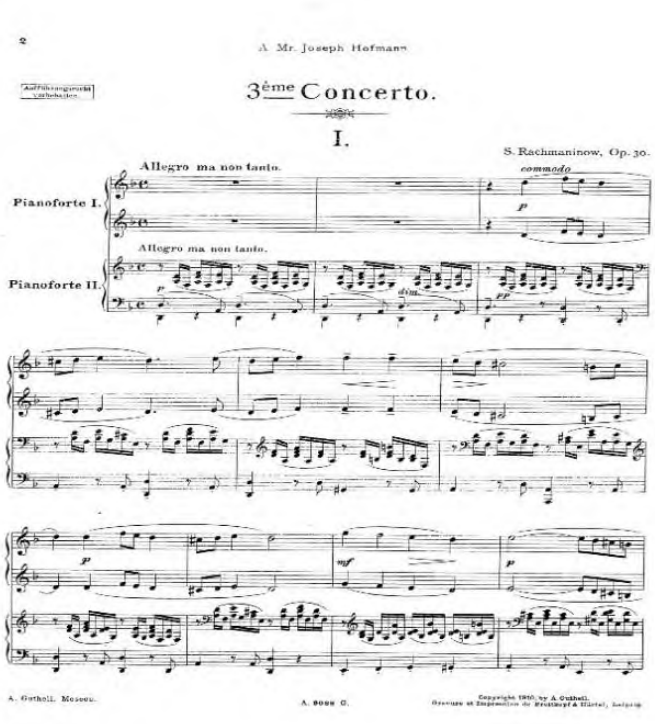
1909 yılında Ivanovka'da bestelenen 3. Piyano Konçertosu hem yazıldığı dönemin hem de günümüzün en etkileyici eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ivanovka, Rachmaninoff'un eşi Natalia Satina'nın ailesine ait olan Rusya'nın güneyinde yer alan malikhanedir. Besteci en büyük ilhamını burada bulduğunu söylemiştir ve en önemli eserleri de burada yazılmıştır (Martyn, 1990). Üç bölümden oluşan bu konçertoda, uzun anlatımlı melodiler ve çok katmanlı dokuların yanında, çoğu zaman temayla aynı anda ilerleyen birkaç melodik hattın olduğu çizgiler de görülmektedir. 2. Piyano Konçertosu'ndan farklı olarak virtüözite gerektiren teknik öğelerin ve dramatizmin arttığı, daha katmanlı bir piyano yazısı kullanıldığı, tema orkestradayken bile piyanonun hep ön planda kaldığı, poliritmin oldukça fazla kullanıldığı ve çözülmeyen uzun melodik hatların olduğu bir eser olmuştur. Konçertonun yeni ve zorlayıcı elementleri eleştirmenler tarafından teknik ve fiziksel açıdan "çok talepkar" bulunmuştur. Birinci bölüm için yazdığı teknik olarak çok zor olan "Ossia" kadansı, Rachmaninoff tarafından konserlerde çoğu zaman çalınmamış, Rachmaninoff'un eseri ithaf ettiği ve döne-

min en iyi piyanisti olduğunu söylediği Josef Hoffmann bile konçertonun "kendisi için olmadığını" belirterek eseri hiçbir zaman seslendirmemiştir (Dubal, 2005). Rachmaninoff, 3.Piyano Konçertosunu Amerika Turnesi için yazmış aynı yıl önce Walter Damrosch yönetiminde New York Senfoni ile daha sonra 1910 yılında Gustav Mahler yönetiminde New York Filarmoni orkestrası ile seslendirmiştir. (Norris,2001). Konçertonun açılış teması, uzmanlar tarafından antik bir Rus Ortodoks ilahisine benzetilmiştir (Yasser,1969). Bununla birlikte Rachmaninoff bu tema için "ne halk şarkılarından ne de kilise kaynaklarından alındı, tema kendi kendini yazdı, eğer böyle bir temayı yazma planım olsaydı sadece sesleri düşünür, melodiyi bir şarkıcının şarkıyı söylediği gibi piyanoya söyletmek isterdim" diyerek temanın ayinsel bir karakteri olmadığını söylemiştir (Bertensson ve Leyda, 1956). 1913 yılında tamamladığı 2.Piyano Sonatı'nı Roma'daki Piazza de Spanga'da daha önce Çaykovski'nin de konakladığı bir apartmanda yazmaya başlamış ve eseri Ivanovka'da tamamlamıştır (Bertensson ve Leyda, 1956). 1931 yılında Rachmaninoff eserin yeniden düzenlemesini yaparak bazı bölümleri kısaltmıştır. Bununla ilgili "eski eserlerime bakıyorum, sonatımda birçok ses aynı anda hareket ediyor ve eser çok uzun. Frederic Chopin'in sonatı 19 dakika sürüyor ve herşey söylenmiş" demiştir (Rahmer, 2018). Chopin'in 2. Piyano Sonatı'nın da Si bemol minör olması ve yaptığı düzeltmedeki kısaltmalar sonucu eserin süresinin Chopin'in sonatı ile aynı dakikaya düşmesi Rachmaninoff'un üzerindeki Chopin etkisinin de bir göstergesi olabilir. Rachmaninoff'un arkadaşı olan piyanist Vladimir Horowitz bestecinin ölümünden birkaç ay önce sonatın kendine ait bir yorumunu yapma ve icra etme izni almış, daha sonra Van Cliburn de kendine ait bir yorumunu geliştirmiştir (Rahmer, 2018). Teknik olarak zorlayıcı pasajlara sahip olan üç bölümlü sonat, kromatik dizilerin hem oktav hem geniş akorlarla kullanılması ve bunlarla yarattığı armonik zenginlikler, zıt temalar ve döngüsel formuyla dikkat çekmiştir.

Re minör Konçerto, Şekil 1'de ilk 2 ölçüde orkestrada yukarı 5'li re-la ve aşağı 4'lü re-la motifiyle başlamaktadır. 3. ölçüde piyano eski bir ilahiyi andıran melodisiyle giriş yapmaktadır.

Şekil 1
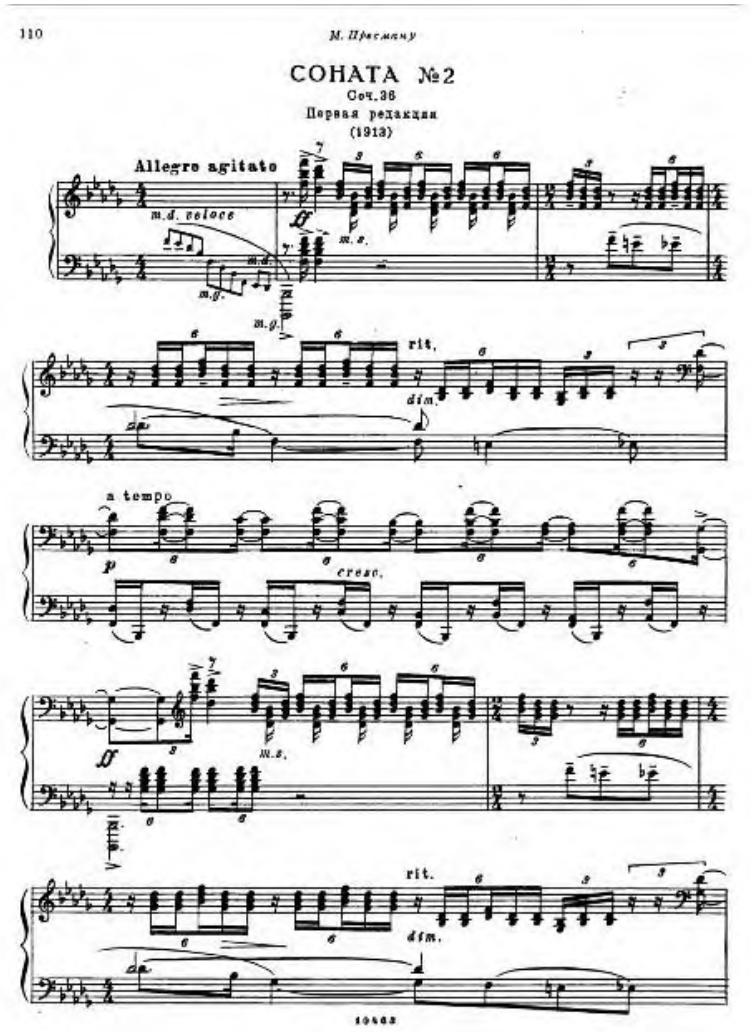
1-10. ölçüler arası konçertonun birinci bölüm teması



Si bemol minör tonundaki sonatın birinci bölümü, Şekil 2'de görüldüğü gibi ilk ölçüde aşağı doğru hareket eden bir arpejle başlar. 5.ölçüde ise sol elin üst partisi Si bemol ve Fa notaları beşli aralıkla yukarı doğru hareket ederken, alt partide Fa ve Si bemol dörtlü aralıkla aşağı doğru hareket eder.

Şekil 2
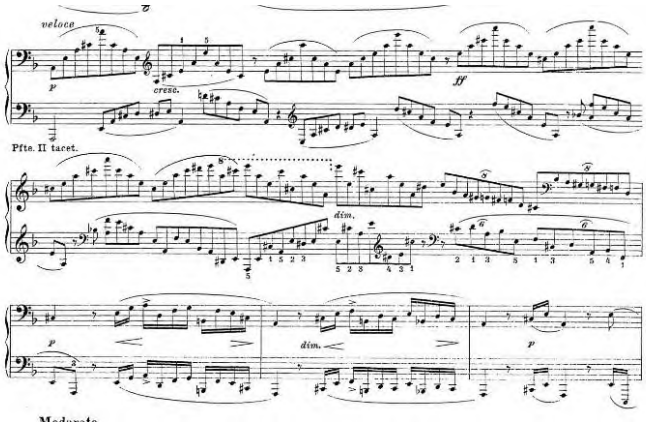
1-8. ölçüler sonatın birinci bölüm teması



Şekil 3'te konçertonun birinci bölümünde ikinci temadan önce, 76-80. ölçüler arasında yer alan ve hızlı bir şekilde çalınması gerektiğini belirten "*veloce*" teriminin yer aldığı arpejler yer almaktadır. Ardından, Şekil 4'de 107. ölçüde birinci bölümün sade ve lirik teması Si bemol majör tonunda gelmektedir.

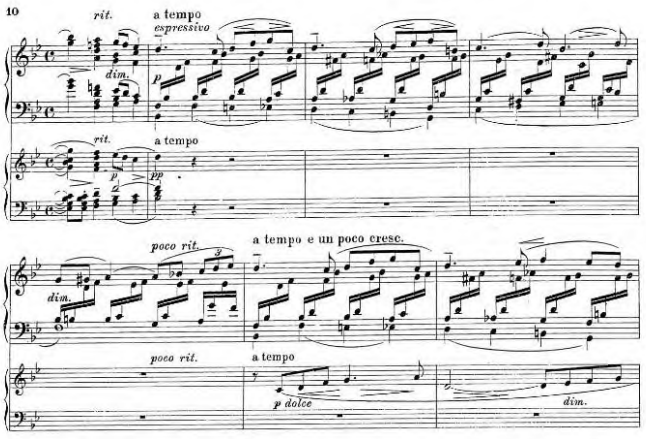
Şekil 3

76-80. ölçüler konçertoda veloce arpejler



Şekil 4
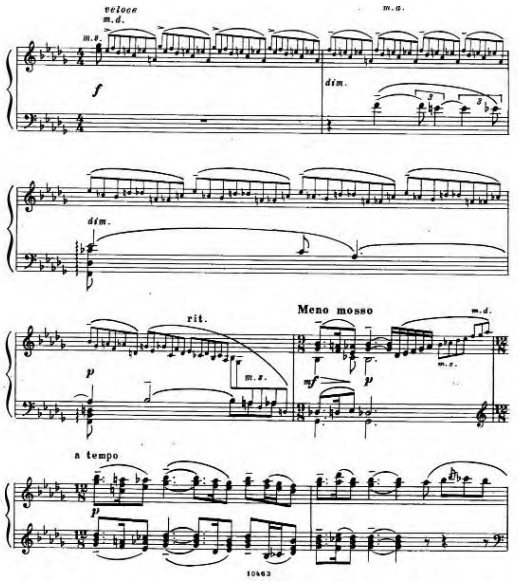
106-112. ölçüler konçertonun ikinci teması



Şekil 5'te *veloce* çalınması gereken pasajdan sonra, sonatın birinci bölümünün lirik teması Re bemol majör tonunda duyulmaktadır.

Şekil 5
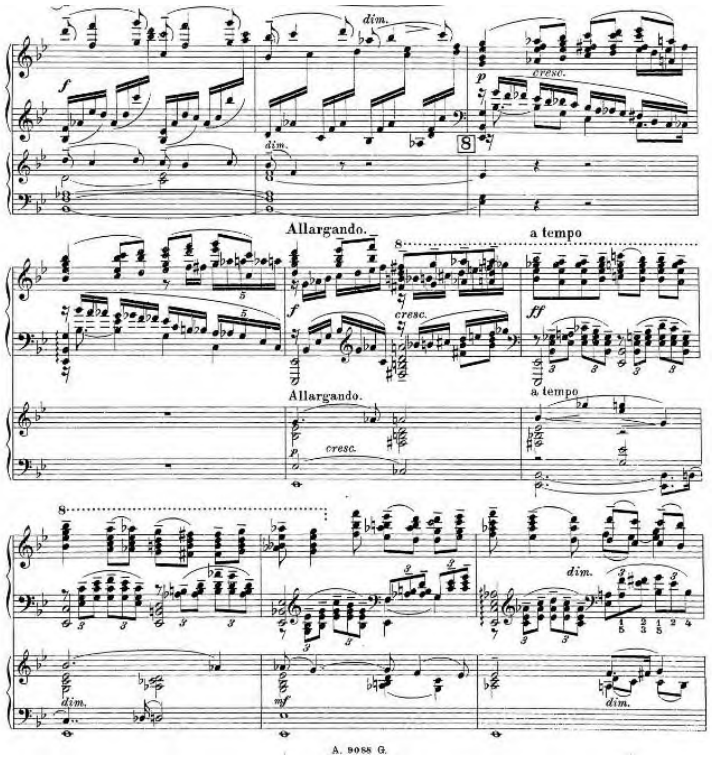
136-142.ölçüler sonatta veloce pasaj sonrası yeni temaya geçiş



Şekil 6'da, konçertonun birinci bölümündeki lirik ikinci temadan sonra, 124.ölçüde hem sağ hem de sol elde kromatik bir gelişme başlamaktadır. Bu gelişim, *crescendo* ile birlikte *fortissimoya* ulaşmaktadır. Rachmaninoff, zıt temaları sıklıkla kullanmış ve beklenmedik anlarda lirik temadan hem yeni bir armoniye hem de yeni bir ruh haline geçiş yapmıştır.

Şekil 6
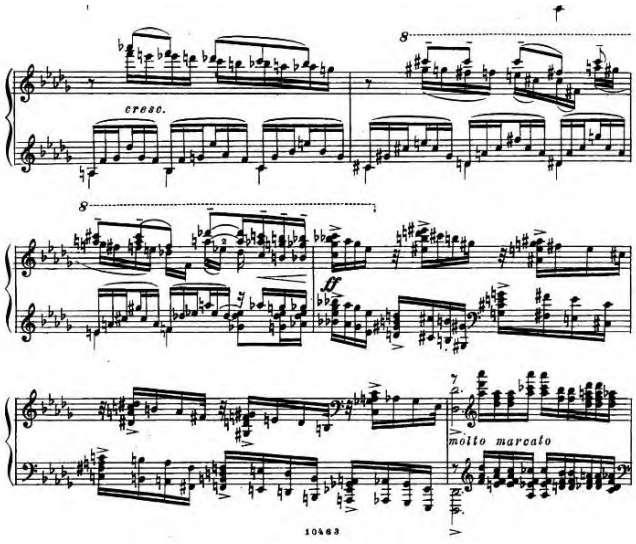
122-130. ölçüler konçertoda 124.ölçüde başlayan kromatik yürüyüş



Şekil 7'de, sonatın birinci bölümünde lirik yeni temanın ardından başlayan *crescendo* ile birlikte, sağ ve sol elde oktavlarla ilerleyen kromatik bir yürüyüş görülmektedir ve bu yürüyüş *fortissimo* nüansına ulaşan geniş akorlarla devam etmektedir. Rachmaninoff'un kullandığı nüanslar ve melodik çizgiler sık sık değişkenlik göstermektedir.

Şekil 7
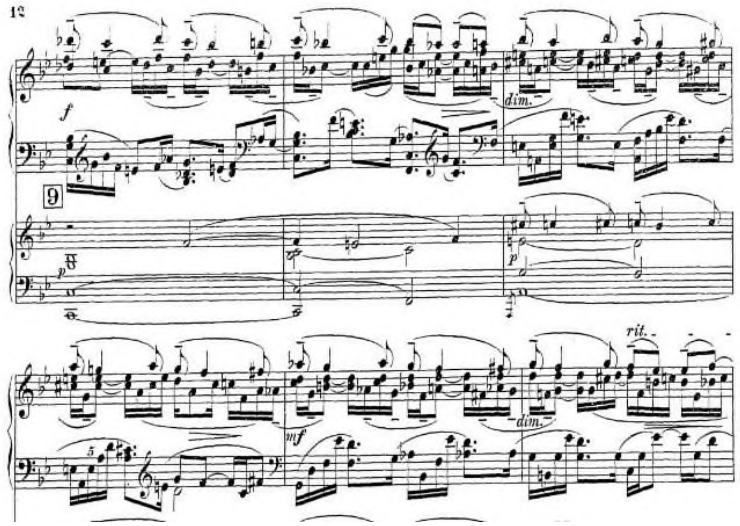
58-63.ölçüler sonatta kromatik yürüyüş



Rachmaninoff, aynı anda ilerleyen birden fazla partide melodik çizgilerin yer aldığı çok katmanlı müzik yazımını sık sık kullanmıştır. Şekil 8'de konçertonun birinci bölümünde 131-136.ölçüler arasında yer alan pasaj çok katmanlı müziğe bir örnektir. Aynı yapısal özellik, Şekil 9'da sonatın birinci bölümünde 93-98. ölçüler arasında da yer almaktadır.

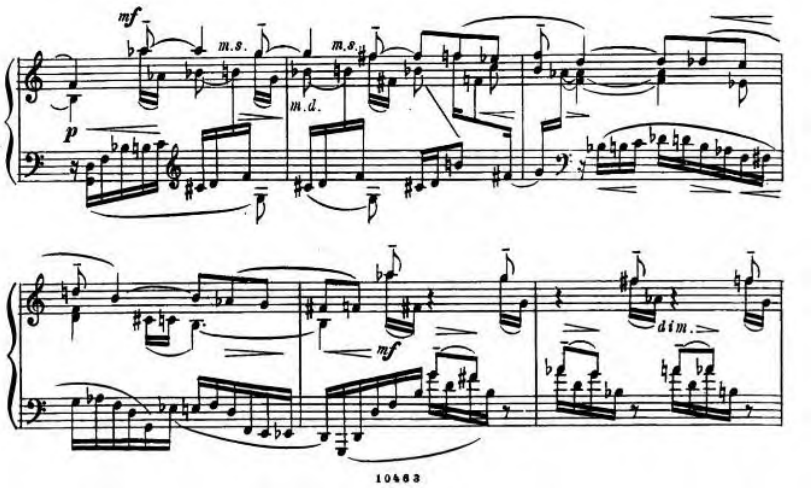
Şekil 8

131-136. ölçüler konçertoda çok katmanlı melodik çizgi



Şekil 9
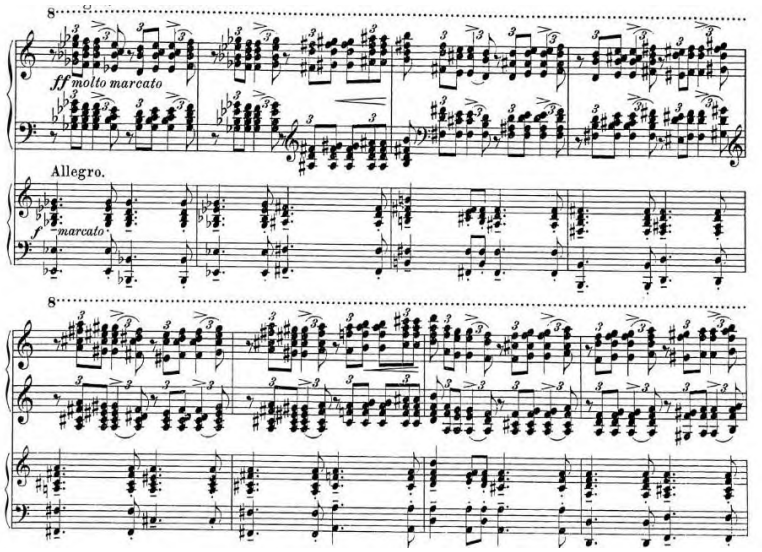
93-98. ölçüler sonatta çok katmanlı melodik çizgi



Şekil 10'da, konçertonun birinci bölümünde, kadansdan önce ulaşılan son doruk noktasında belli bir tona bağlı kalmadan, tonlar arasında marcato çalınan geniş akorlarla geçiş yapmaktadır. Benzer olarak, Şekil 11'de sonatın birinci bölümünde, kadans benzeri bölümden önceki doruk noktası gelmektedir ve geniş akorlar kullanılarak belirli bir tona bağlı kalınmamaktadır. Özellikle sol eldeki atlayan akorlar Rachmaninoff'un çok sık kullandığı ve kilise çanını simgeleyen motifleri çağrıştırmaktadır.
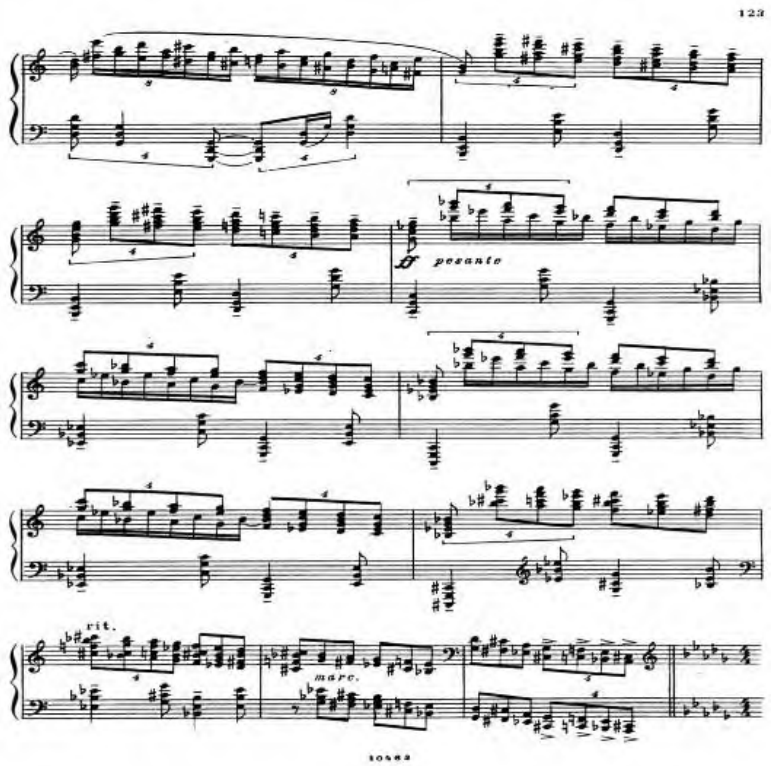
Şekil 10

22-230 ölçüler arasında konçertoda değişen tonal yapı



Şekil 11
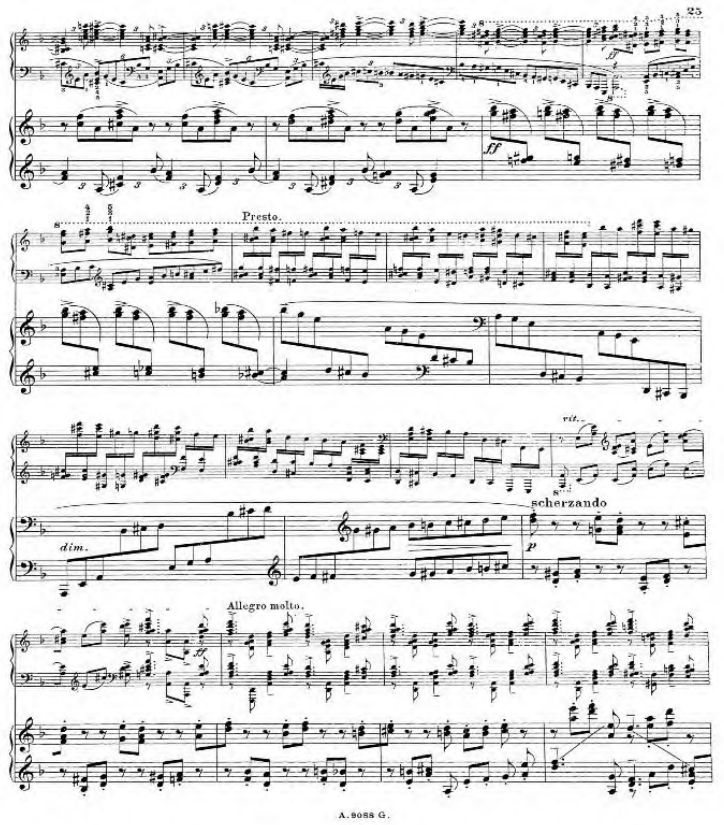
110-120 ölçüler arasında sonatta değişen tonal yapı



Şekil 12'de, 331-225. ölçüler arasında konçertonun birinci bölümünün "Ossia" kadansında, sağ elde atlayan geniş aralıklı akorlar, sol elde ise üçlemeler ve altılamalarla kromatik diziler yer almaktadır. 336-341. ölçüler arasında, sağ ve sol elde ardışık gelen onaltılık kromatik oktav ve akorlar duyulmaktadır. Ardından, 345. ölçüde hem üst ses hem de bas partilerinde atlamalı geniş akorlarla birinci bölümün teması gelmektedir. Rachmaninoff, birinci bölüm için iki farklı kadans yazmış, daha dramatik ve görkemli olanı "Ossia" kadans olmuştur.

Şekil 12
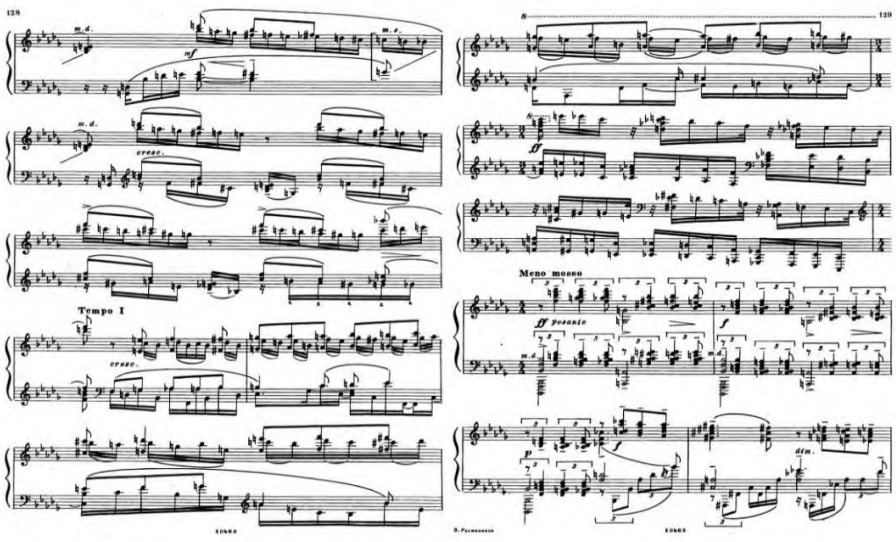
331-347. ölçüler konçertoda "Ossia" kadans



Şekil 13'de, 151-153. ölçüler arasında sonatın birinci bölümünün giriş teması duyulmaktadır. Daha sonra sağ ve sol elde kromatik çıkışlar yer almakta, 158-159. ölçüler arasında ise sol ve sağ elde arka arkaya gelen onaltılık kromatik oktavlar görülmektedir. 160-163. ölçülerde bas etkisiyle geniş atlamalı akorlar ortaya çıkmaktadır.

Şekil 13

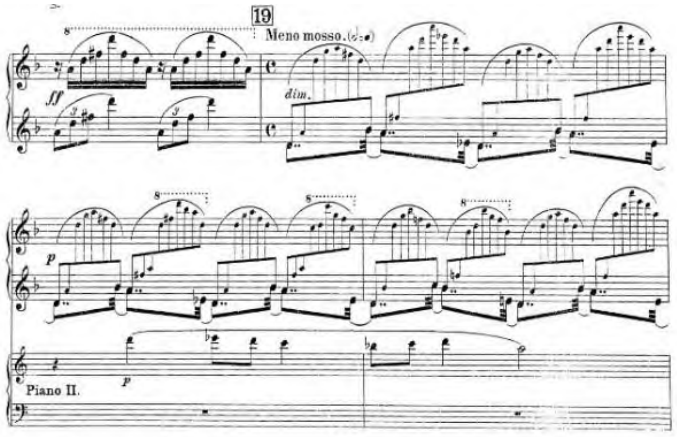
151-163. ölçüler sonattaki "Ossia" kadans etkisi



Şekil 14'de, konçertonun birinci bölümünün 348-350.ölçülerinde tek sesli bir partinin melodik çizginin ana seslerini oluşturduğu ve ara partinin hızlı çalındığı bir pasaj yer almaktadır. Benzer bir örnek, Şekil 15'de sonatın birinci bölümünde 30-31. ölçüler arasında görülmektedir.

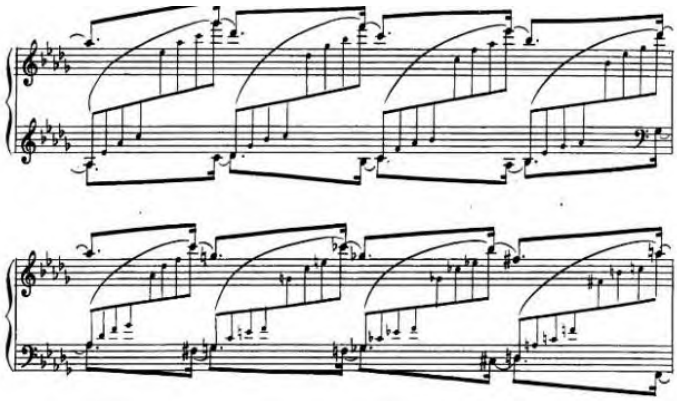
Şekil 14

348-350. ölçüler konçertoda pasaj örneği



Şekil 15
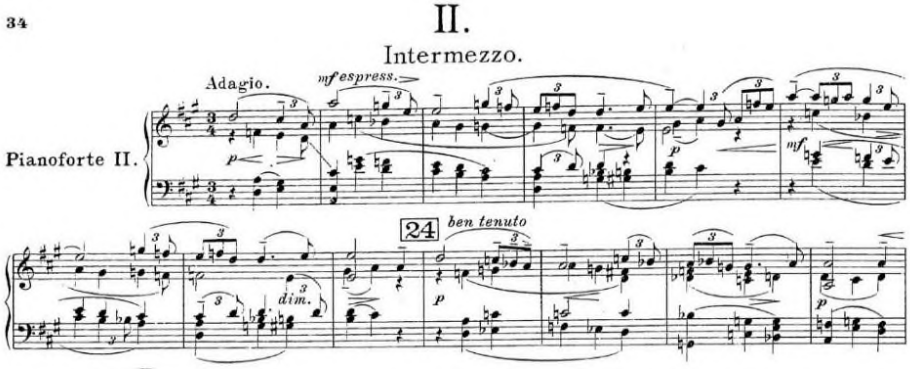
30-31. ölçüler arası sonatta pasaj örneği



Şekil 16'da konçertonun ikinci bölümün dramatik ve ifadeli teması, 1-13.ölçülerde orkestra tarafından duyurulmaktadır. Benzer şekilde, Şekil 17'de sonatın 1-.8 ölçülerinde ilahi ve duygulu bir tema görülmektedir. Konçerto ve sonatın ikinci bölümleri, hem tematik hem ifade yönünden birbirleriyle benzerlik göstermektedir.
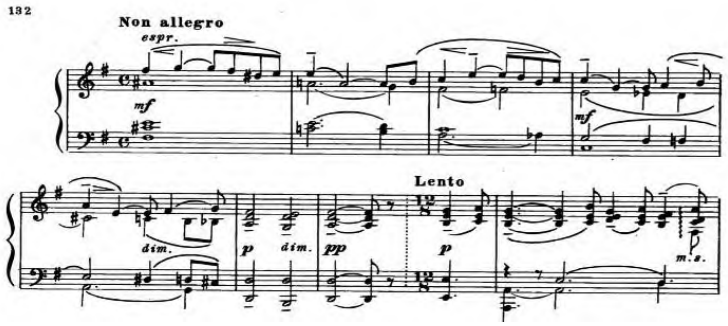
Şekil 16

1-13. ölçüler konçerto ikinci bölüm teması



Şekil 17
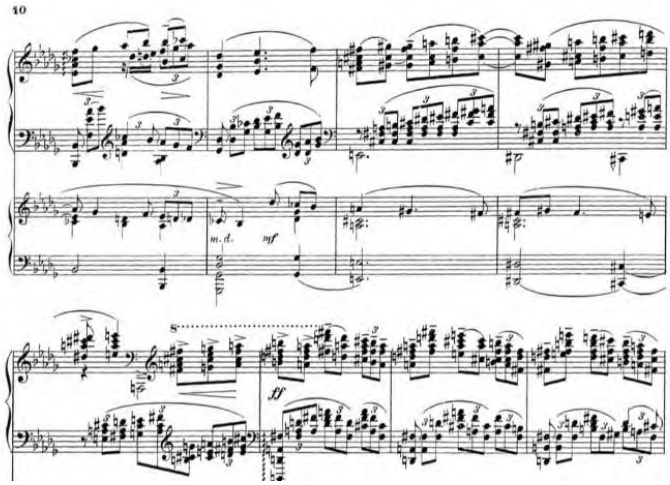
1-8. ölçüler sonatın ikinci bölüm teması



Şekil 18'de 97-101. ölçülerde konçertonun ikinci bölümünün zirve noktasına doğru çıkarken kullandığı akorlar ve melodik çizgi Şekil 19'da sonatın ikinci bölümünün 33-36. ölçülerindeki kullanımıyla aynıdır.
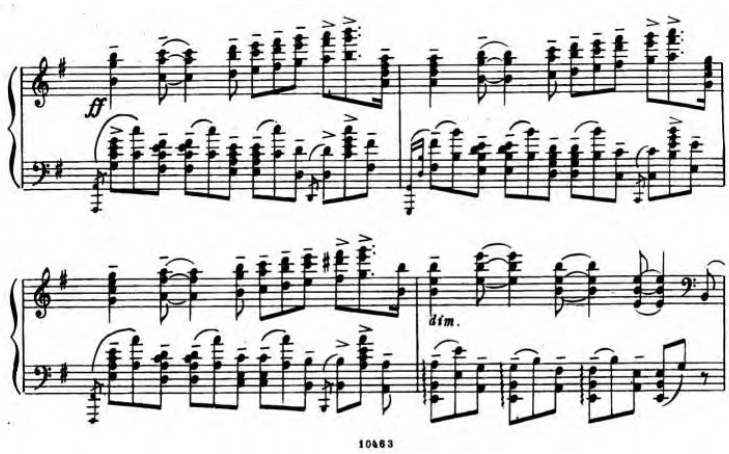
Şekil 18

97-104. ölçüler konçertoda akorlarla melodik çizgi



Şekil 19
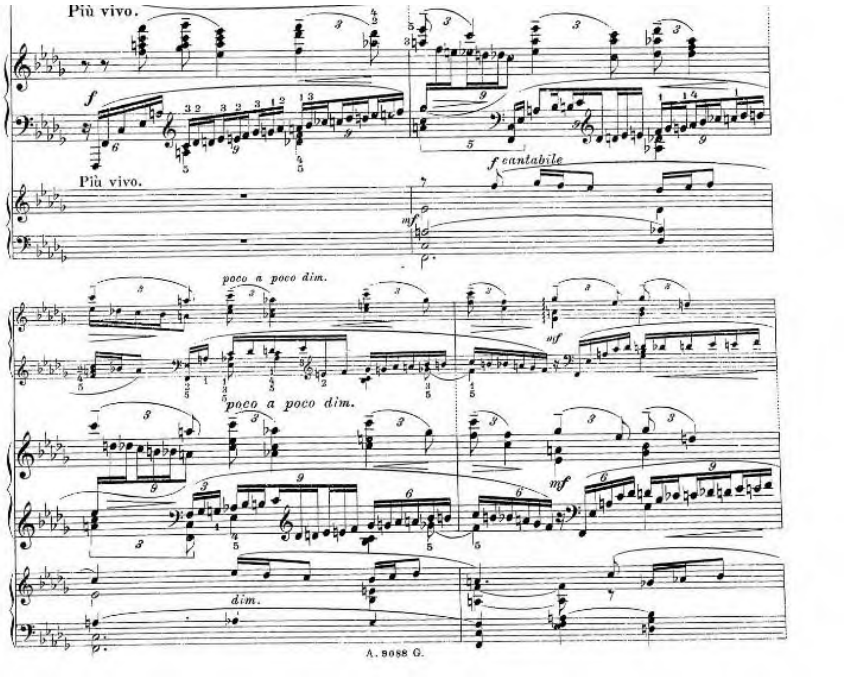
33-36. ölçüler sonatta akorlarla melodik çizgi



Şekil 20'de Rachmaninoff'un döngüsel form kullandığı konçertoda, birinci bölümün teması ikinci bölümde 71-74. ölçüler arasında orkestrada yeniden duyulmaktadır. Benzer biçimde sonat da döngüsel formda yazılmıştır Şekil 21'de 69-70. ölçülerde sol elde gelen atlamalı akorlar birinci bölüm Şekil 11'de görülen çan etkisini anımsatmaktadır.

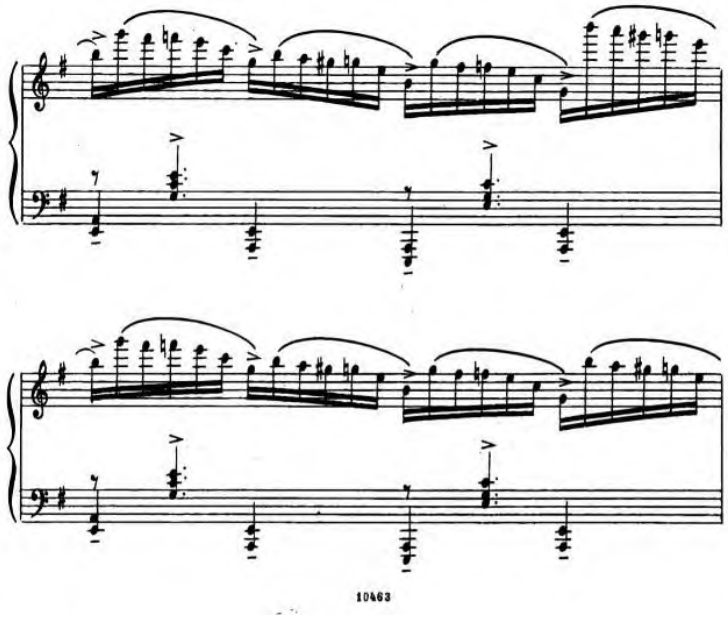
Şekil 20

71-74.ölçüler konçertoda orkestra partisinde birinci bölüm teması



Şekil 21

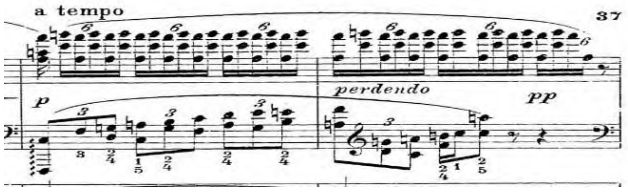
69-70.ölçüler sonatta birinci bölümde sol eldeki çan motifi



Şekil 22'de konçertonun ikinci bölümünde 69-70. ölçülerde sağ elde aynı iki nota altılamalarla tekrarlanırken, sol elde üçlemelerle yukarı doğru yönelen bir çıkış vardır. Bu yapının benzeri olarak Şekil 23'de sonatın ikinci bölümünün 22.ölçüsünde konçertodaki gibi sağ elde yine aynı iki nota altılamalarla duyulurken, sol elde onaltılıklarla benzer şekilde yukarı yönlü bir hareket görülmektedir.
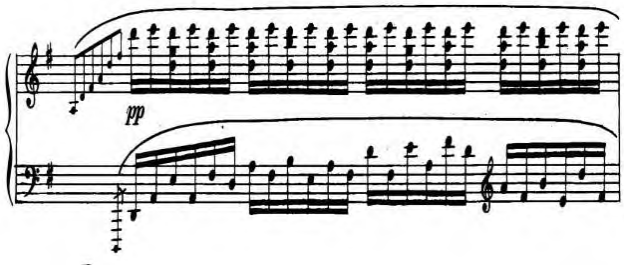
Şekil 22

69-70 ölçüler konçerto ikinci bölümde altılamalar



Şekil 23
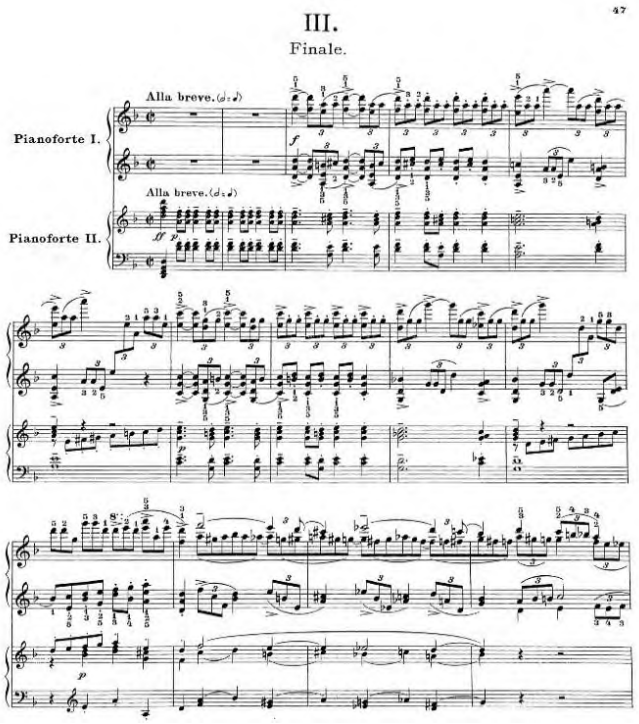
22.ölçü sonat ikinci bölümde altılamalar



Şekil 24'de konçertonun üçüncü bölümüne duraksama olmadan geçilmektedir. Üçüncü bölümün ilk iki ölçüsünde orkestra ritmik bir giriş yapmakta, üçüncü ölçüde ise piyano üçlemeler ile ana temayı sunmaktadır. 12. ölçüde sağ elde üst ses ve onun altındaki parti kromatik olarak hareket ederken sol el üçlemelerle eşlik etmektedir. Şekil 25'te görüldüğü gibi, sonatın üçüncü bölümüne de yine duraksama olmadan geçilmektedir. 1-7. ölçülerde ikinci bölümün teması bir köprü olarak kullanılırken, 7-9.ölçülerde birinci bölümün teması yeniden duyulmaktadır.12-14. Ölçülerde ise konçertonun üçüncü bölümünde orkestra partisine ait giriş ritmiyle benzerlik gösteren bir motif aynı şekilde kullanılmıştır. 16-19. ölçülerdeki hareket, konçertonun üçüncü bölümünün 12. ölçüsündeki yapı ile benzerlik göstermektedir.

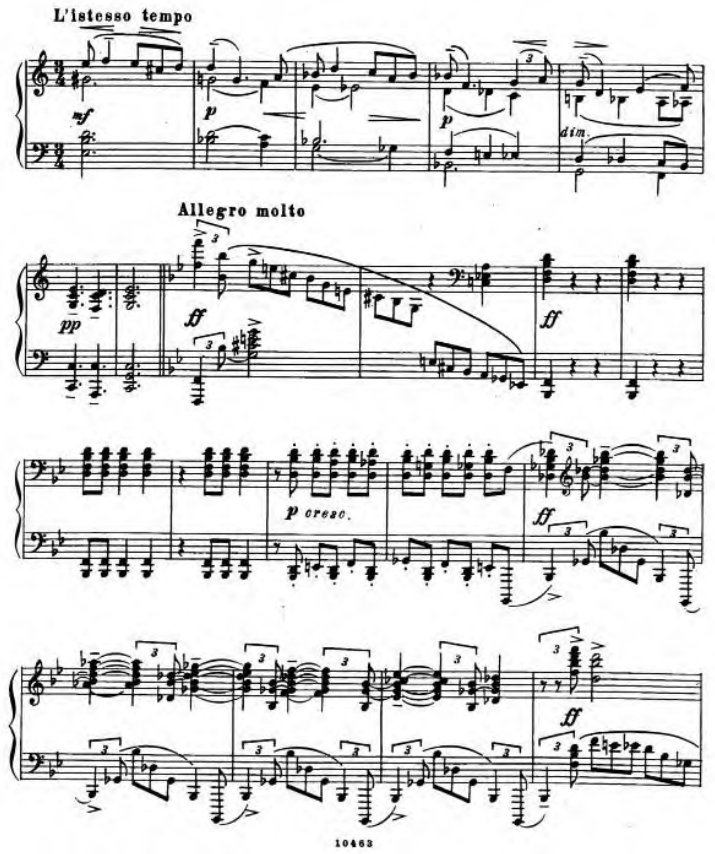
Şekil 24

1-14.ölçüler konçertonun üçüncü bölüm girişi



Şekil 25
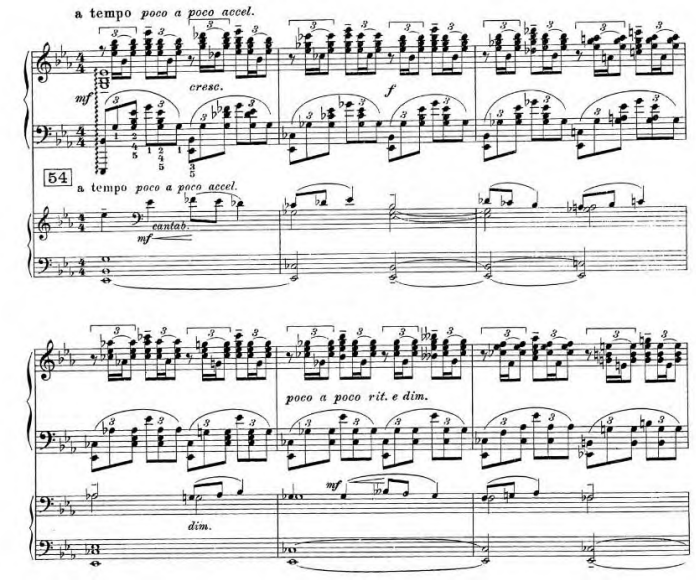
1-20. ölçüler sonatın üçüncü bölüm girişi



Rachmaninoff'un her iki eserde de döngüsel form kullanmasının bir sonucu olarak Şekil 26'da konçertonun üçüncü bölümünün 201-206. ölçülerinde orkestra partisinde birinci bölümün ana teması yeniden görülmektedir. Aynı şekilde, Şekil 27'de sonatın üçüncü bölümünün 126-133. ölçülerinde birinci bölümün giriş teması tekrar görülmektedir.
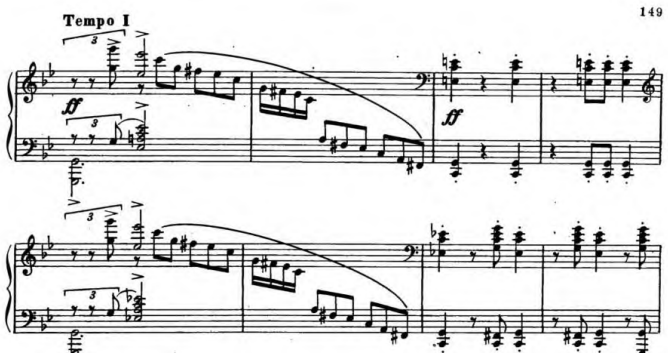
Şekil 26

201-206. ölçüler konçertonun üçüncü bölümünde orkestra partisinde birinci bölüm teması



Şekil 27
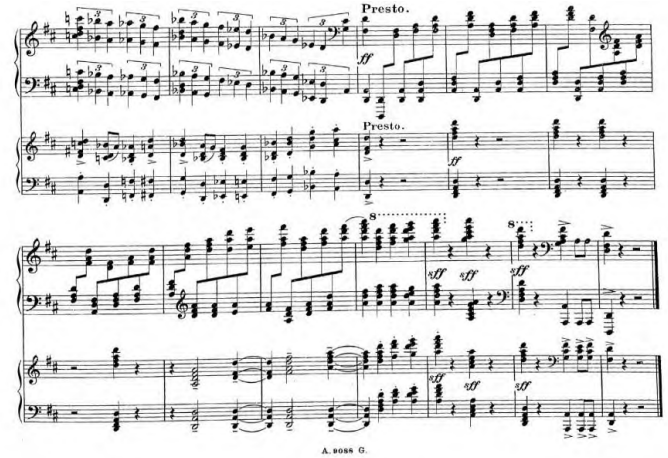
126-133.ölçüler sonatın üçüncü bölümünde birinci bölüm teması



Şekil 28'de 489-491. ölçülerde aşağı yönlü hareket eden kromatik oktavların ardından, 492-497. ölçülerde sol ve sağ elde arka arkaya gelen akor bloklarıyla eser sona ermektedir. Re minör tonunda başlayan konçerto Re Majör tonunda bitmektedir.

Şekil 28
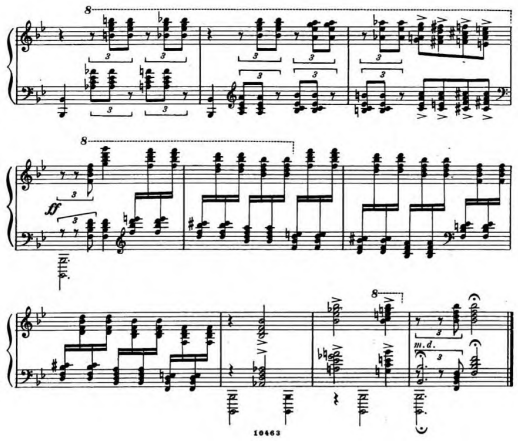
489-507.ölçüler konçertonun son ölçüleri



Şekil 29'da görüldüğü gibi, sonatın üçüncü bölümü 289. ölçüde başlayan kromatik inişin ardından, 290-293. ölçülerde sol ve sağ elde arka arkaya gelen onaltılık akor bloklarıyla sona ermektedir. Si bemol minör tonunda başlayan sonat, Si bemol majör tonunda sona ermektedir.

Şekil 29
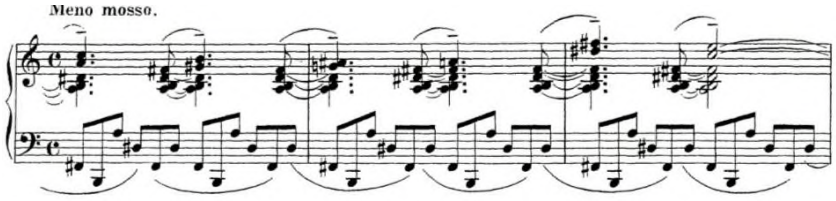
287-296.ölçüler sonatın son sayfası



Rachmaninoff, sonatın her bölümünde sık sık kullandığı poliritmik pasajları, Şekil 30'da 166-168. ölçülerde ortaya koymaktadır. Bu pasajda, sol elde her bir vuruş içinde üçlemeler halinde gelen sekizlikler üzerine, sağ elde noktalı dörtlük ve sekizlik akorlar kullanmıştır. Benzer bir yapı, Şekil 31'de 152.ölçüde sol elde üst partide iki sekizlik, alt partide üç on altılık, sağ elde ise üst partide iki sekizlik ve alt partide altı onaltılık olarak gelmektedir.
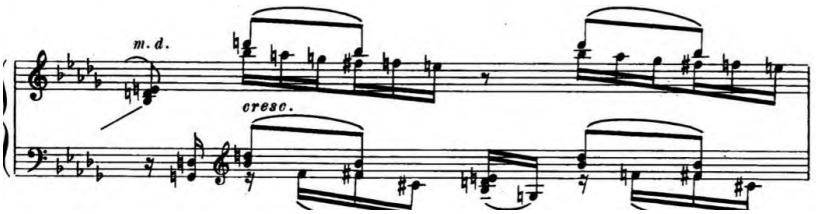
Şekil 30

166-168. ölçüler sonatın üçüncü bölümünden poliritm örneği



Şekil 31
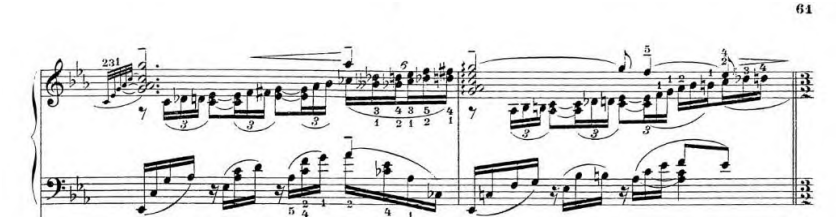
152.ölçü sonatın birinci bölümünden poliritm örneği



Rachmaninoff, sonatta olduğu gibi konçertoda da poliritmik yapıları sık sık kullanmıştır. Şekil 32'de 196-197. ölçülerde sağ elde altılamalar, sol elde ise dört onaltılık ritm örneği görülmektedir. Şekil 33'de sağ elde üçlemelerle birlikte, sol elde dört onaltılığın kullanıldığı bir pasaj örneği görülmektedir.
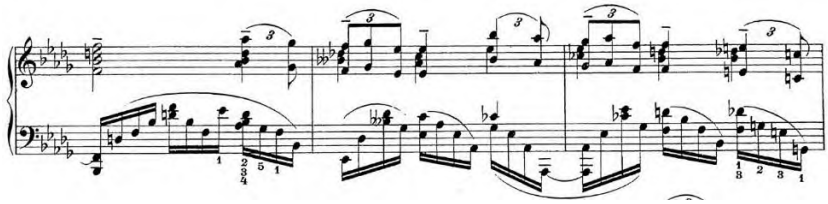
Şekil 32

196-197. ölçüler konçertonun üçüncü bölümü poliritm örneği



Şekil 33

86-88.ölçüler konçertonun ikinci bölümü poliritm örneği



Sonuç

Rus müziğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Sergei Rachmaninoff'un, 1909 yılında yazdığı Re minör 3. Piyano Konçertosu Op.30 ile 1913 yılında yazdığı Si bemol minör 2. Piyano Sonatı Op.36'nın karşılaştırmasında, tematik öğeler, teknik ve kromatik pasajlar, döngüsel form kullanımı, başlangıç ve bitiş tonları arasında benzerlikler görülmektedir. Yakın dönemlerde bestelenmiş bu iki eser piyano literatüründe

önemli bir yere sahiptir. En önemli eserlerini yazdığı ve kendini en üretken hissettiği yer olan Rusya'daki malikanesi Ivanovka'da yazılan bu eserler , hem Rus halk şarkılarının izlerini taşıyan melodik öğeleriyle hem de yaratmak istediği formla Rachmaninoff'un kendi müzik stilini ortaya koyduğu eserler olmuşlardır. İki eserdeki benzer bölümler incelendiğinde, oktavların, kromatik armonik dokuların ve geniş akorların benzer formlarda kullanıldığı görülmektedir. İki eserde de üç ayrı bölüm oluşturmak yerine, döngüsel form doğrultusunda bölümleri tek bir anlatı yaratmak amacıyla bütünleştirdiği görülmüştür. Rachmaninoff her iki eserde de teknik pasajları duygusal derinliği ile birleştirmiştir. Yapılan karşılaştırmalar sonucu bestecinin teknik ve yapısal olarak belirli bir tarzı benimsediği görülmüş, Rachmaninoff'un eserlerini incelemek isteyen icracılar ve eğitimciler için bir kaynak olması amaçlanmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Zeynep Gürgey
[1] Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye
0000-0003-0256-7791 zeynepgurgey@gmail.com

Kaynakça | References

Bertensson, S., & Leyda, J. (1956). *Sergei Rachmaninoff a lifetime in music*. New York University Press.

Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2007) *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. Yapı Kredi Yayınları

Burkholder, P., & Grout, D. J., & Palisca, V. C. (2006). *A history of western music*. W.W Norton & Company.

Dubal, D. (2005). *The art of the piano*. Amadeus.

Khachatryan, V. (2021*). Re-Assessing Rachmaninoff's legacy: the piano concertos and evolution of his musical style*. (Doctoral dissertation) Technological University Dublin. https://arrow.tudublin.ie/aaconmusdiss/7/

Martyn, B. (1990). *Rachmaninoff composer, pianist, conductor*. Taylor& Francis Group

Norris, G. (2001). Master musicians rachmaninoff. Oxford University Press.

Rahmer, D. (10, April 25) *Henle Verlag Piano Sonata no. 2 b flat minor Op. 36, Versions 1913 and 1931 Preface*. https://www.henle.de/us/Piano-Sonata-no.-2-b-flat-minor-Op.-36-Versions-1913-and-1931/HN-1256

Riesemann, O. (1934). *Rachmaninoff's recollections*. The Macmillan Company

Say, A. (2003). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, H. (1997). *The lives of great composers*. W.W Norton & Company.

Yasser, J. (1969). The Opening theme of rachmaninoff's third piano concerto and its liturgical prototype. *The Musical Quarterly, 55*(3), 313–328. http://www.jstor.org/stable/741003

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 317–326

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1613865

Başvuru | Submitted 05.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 13.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 14.03.2025
Kabul | Accepted 25.03.2025
Online Yayın | Published Online 07.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Oyunculukta Ses ve Performans Sürecinde Yaşanan Fonksiyonel Ses Problemleri

Voice in Acting and Functional Voice Problems in the Performance Process

Kenan Özsever [1] & Semih Çelenk [1]

[1] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye

Öz

İnsan sesi iletişim, duygusal ifade ve sanatsal performans için kullanılan karmaşık ve çok yönlü bir enstrümandır. Ses, birincil işlevleri farklı olan anatomik sistemlerin ortak bir çıktısıdır. Bu sistemler; Respiratör, Vibratör ve Rezonatör Sistem'dir. Doğada bir güç kaynağının ürettiği enerjinin vibrasyon kazanarak ardışık enerji parçalarına dönüşmesi ve ardından yayılması sonucu oluşmaktadır. Oyunculuk sanatında ses, sahne performansının başat unsurlarından biridir. Oyunculuk performansı ses tekniği yetisi, beden sağlığının sürekliliği ve maksimum ses ile doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden oyuncuların ses sağlıklarına yaşamları boyunca özen göstermesi gerekmektedir. Bu bağlamda oyuncuların yaşadığı ses problemleri doğrudan sahne performansına olumsuz yönde etki ederek oyuncunun mesleğini sürdürmesine engel teşkil edebilmektedir. Oyunlukta karşılaşılan başlıca ses problemleri, fonksiyonel ses problemleridir. Fonksiyonel ses problemleri, anatomik veya nörolojik bir neden olmaksızın, ses organlarının yanlış ve aşırı kullanımı sonucu ortaya çıkan ses bozukluklarıdır. Bu araştırma oyunculukta ses kullanımı ve yaşanan fonksiyonel ses problemlerine odaklanmaktadır. Ses problemlerinin tanımlanması, oyuncuların başlıca yaşadığı ses problemlerinin nedenlerinin incelenmesi ve bu problemleri gidermeye yönelik stratejilerinin ele alınacağı bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman-metin analizi kullanılarak elde edilen veriler tartışmaya açılacak ve incelenecektir.

Abstract

The human voice is a complex and versatile instrument used for communication, emotional expression and artistic performance. The voice is a common output of anatomical systems with different primary functions. These systems are the respiratory, vibratory and resonant systems. In nature, it is the result of the energy produced by an energy source, which gains vibration, transforms into successive energy parts and then spreads out. Acting performance is directly related to vocal technique ability, continuity of body health and maximum voice. Therefore, actors should pay attention to their vocal health throughout their lives. In this context, voice problems experienced by actors can have a direct negative impact on stage performance and prevent the actor from continuing in the profession. The most common voice problems in actors are functional voice problems. Functional voice problems are voice disorders that occur as a result of improper and excessive use of the vocal organs without an anatomical or neurological cause. This research focuses on voice use and functional voice problems in acting. This study discusses and analyses the data obtained using document-text analysis, one of the qualitative research methods, by defining voice problems, examining the causes of the main voice problems experienced by actors and strategies for overcoming these problems.

Anahtar Kelimeler Oyunculuk · ses · ses problemleri · fonksiyonel ses problemleri

Keywords Acting · voice · voice problems · functional voice problems

Atıf | Citation: Özsever, K. & Çelenk, S. (2025). Voice in acting and functional voice problems in the performance process. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 317-326. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1613865

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Özsever, K. & Çelenk, S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Kenan Özsever kenanozsever@gmail.com

Yazar Notu Bu makale 1. Yazarın -Oyunculuk Eğitiminde Ses Problemleri ve Çözüme Yönelik Bir Uygulama Önerisi: DoctorVox Tekniği- adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Author Note This article is produced from the doctoral thesis of the 1st Author, titled "Voice Problems in Acting Education and an Application Proposal for Solution: DoctorVox Technique".

Extended Summary

Acting is an art in which not only physical performance but also vocal performance is of paramount importance. For this reason, actors must use their voices in a healthy, correct and effective manner throughout their lives. There are many ways in which actors use their voices in the process of role study and performance. According to the emotional and physical characteristics of the role to be portrayed, the way the actor uses the voice changes. For this reason, actors should have a healthy voice that is strong and flexible enough to play and interpret all kinds of character personalities. A healthy and strong voice is a voice that can accurately reflect the emotions in the performance of the role and can be heard well.

The American Speech, Language and Hearing Association (ASHA) divides voice disorders into three main categories: organic, psychogenic and functional. Functional voice problems are voice disorders that do not involve an anatomical or neurological disorder, but occur as a result of misuse of the vocal organs. These problems affect an actor's vocal capacity, affecting pitch control and reducing vocal intensity. The main reasons why actors experience such voice problems are postural disorders, suppression of the natural voice, laryngeal hyperfunction, aestheticization of the voice, vocally abusive speaking habits, use of artificial voices and failure to use diaphragmatic breathing.

When actors experience these problems, they can experience serious problems such as nodules, polyps, oedema, glottic closure insufficiency, vocal cord haemorrhage and vocal cord mucosal tears. The main negative effects of these problems on the actors' voices are pitch breakage, narrowing of the vocal range, excessive effort in voice production, hoarseness and vocal fatigue. There are also a number of factors that can cause players to experience sound problems. These factors can be divided into two categories: physical and environmental. Environmental factors include air quality, noise, humidity and the distance between the performer and the audience. Physical factors include laryngitis, pharyngitis, allergies, dehydration, infections, fatigue, irregular or insufficient sleep, medication and addictive substances such as cigarettes and alcohol.

They should pay attention to vocal hygiene in order to improve and prevent vocal problems in the actors. In addition, they must do vocal warming-cooling before each play and performance. Therefore, it is essential for actors to adopt a vocal exercise programme in the form of pre-performance and post-performance exercises, and to maintain it throughout their professional lives.

Oyunculukta Ses ve Performans Sürecinde Yaşanan Fonksiyonel Ses Problemleri

Oyunculuk, yalnızca fiziksel performansın değil, aynı zamanda ses performansının da büyük önem taşıdığı bir sanat dalıdır. Bu nedenle oyuncuların meslek hayatları boyunca seslerini doğru ve etkili bir şekilde kullanması gerekmektedir. Oyuncuların rol çalışma sürecinde ses gereksinimleri çok çeşitlidir. Sahnelenecek rolün fiziksel ve duygusal özelliklerine bağlı olarak ses kullanım biçimi değişmektedir. Dolayısıyla bir oyuncunun sesinin her türlü oyun kişisini canlandırabilecek, yorumlayabilecek esneklikte ve güçte olması gerekmektedir. Güçlü ve sağlıklı bir ses; iyi işitilebilirlik, duyguları yansıtmak ve oyuncunun doğru rol temsili için elzemdir.

Ses, yalnızca iletişimin başat öğelerinden biri olduğu için değil ayrıca kültürel ve duygusal dinamiklerin taşıyıcısı olduğu için tarih boyunca tiyatro sanatında öncelenmiştir. Bunun nedeni duygusal durumlara bağlı olarak şekillenen vurgu ve tonlama kavramlarının, sesin bu dinamiklerle olan ilişkisi doğrultusunda meydana geliyor olmasıdır. İnsanlar ses aracılığı ile birbirlerine yalnızca anlatmak istediklerini değil bununla

birlikte duygularını da ifade etmekte ve aktarmaktadır. Nitekim oyuncu ve seyirci arasındaki sözlü iletişimin temel kaynağı olan sesin duygulanım ve duygudurum yaratmaktaki etkisi de düşünülünce sesin tiyatro sanatında başlı başına bir araştırma konusu olduğu anlaşılmaktadır.

Oyuncunun sesi ve izleyiciler tarafından net ve iyi bir şekilde işitilebilirliği tiyatro tarihinde Antik Yunan Döneminden bu yana sahnelemenin en temel unsurlardan biri olarak görülmektedir (Fotios ve Charalampos, 2014). Tiyatro tarihinde klasik dram teorisini yaratan Aristoteles'e göre oyunculuk sanatı, sese dayalı üç ana niteliğe sahip olan bir eylemdir. Söz konusu bu nitelikler; ses, harmoni ve ritimden oluşmaktadır (Aristoteles, 1995). Aristoteles'in bu açıklaması tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilen Antik Yunan Tiyatrosunda dahi eyleyen oyuncunun sesinin, sahnelemenin başat bir öğesi olarak görüldüğünü göstermektedir.

Oyuncu, ses performansını geliştirmek ve yüzlerce temsil boyunca sürdürülebilir kılmak için ses sağlığını korumak ve teknik beceri kazanmak zorundadır. Çünkü sahne performansı maksimum ses gücü, doğru ses tekniği ve bedensel sağlığın sürekliliği ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda oyuncuların yaşadığı ses problemleri doğrudan sahne performansına olumsuz yönde etki ederek oyuncunun mesleğini sürdürmesine engel teşkil edebilmektedir. Bu nedenle sağlıklı bir ses, oyuncuların ses kalitelerini sürdürmeleri ve en iyi performanslarını sergileyebilmeleri için çok önemlidir.

Nitel araştırma yöntemlerinden doküman-metin analizinin kullanıldığı bu çalışmada ilk olarak ses, ses üretimi ve sesin oluşumunda yer alan sistemler ele alınacak daha sonra ses problemlerinin türleri ve oyunculuların yaşadığı fonksiyonel ses problemleri kapsamlı olarak incelenecektir. Sonuç bölümünde fonksiyonel ses problemlerinin çözümleri tartışılacak ve ses hijyeninin önemi ele alınacaktır.

Ses ve Sesi Meydana Getiren Sistemler

İnsan sesi iletişim, duygusal ifade ve sanatsal performans için kullanılan karmaşık ve çok yönlü bir enstrümandır. Ses, iletişimin temel unsurlarından biri olarak Üst Paleolitik dönemden bugüne kadar insan uygarlığının ana enstrümanlarından biri olma özelliğini korumuş ve insan yaşamındaki etkisini sürdürmüştür (Liberman, 2015, ss. 205-209). Sosyal bir varlık olan insan, içgüdüsel olarak iletişime gereksinim duymaktadır. İletişim teorisinde ise konuşmayı meydana getiren üç ana unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar ses-söz-vurgudur ve bu üç unsurdan en etkili olanı sestir.

Ses en yalın haliyle kulağın duyabildiği titreşimler olarak ifade edilebilir. Doğada bir güç kaynağının ürettiği enerjinin vibrasyon kazanarak ardışık enerji parçalarına dönüşmesi ve ardından yayılması sonucu oluşmaktadır. Bu süreçte güç kaynağı tarafından üretilen enerji, titreşimler aracılığıyla yayılmakta ve bu titreşimler sonucunda da ses işitilebilir hale gelmektedir. (Denizoğlu, 2020, ss. 11-19). Doğada var olan esnek cisimler titreştikten sonra fiziki enerjiye dönüşerek sesi oluşturmaktadır. İnsan bedeninde ise bu enerji fonasyon-seslenim, konuşma ve şarkı söyleme gibi biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Gerçeker, ve Ural, 2000, ss. 71-78).

Yalnızca bir hava akımı ya da basınç dalgasından ibaret olmayan ses, esasen bir enerjidir. Nonlineer bir sistemin üretimi olan sesin meydana gelmesinde ise en önemli etken harekettir. Bu bağlamda, sesin enstrümanı, insanın kendisi ve içinde bulunduğu çevredir. Ülkemizde oyunculuk alanında ilk Konuşma Sanatı eğitmenlerinden biri olan Suat Taşer'e göre ses; "Konuşma sırasında, boğumlanan sözcüklerle birlikte işitilen özgül öğe'dir. Bu öğe: konuşma seslerinin yüksekliğini, niteliğini, perdesini, süresini, bunların türlü oranlarda değişim ve karışımı ile meydana gelen sınırsız çeşitlemelerini içerir" (Taşer, 1992, s. 56).

İnsan sesi, diyafram ve karın kaslarının desteği ile akciğerlerden gelen havanın gırtlağın içinde bulunan ses tellerini titreştirerek ses dalgaları oluşturması ve bu ses dalgalarının göğüs, gırtlak, ağız, geniz ve yüzdeki rezonans boşluklarında tınlaması sonucunda meydana gelmektedir. Bu süreçte, karın kasları ve diyafram, akciğerlerden gelen havayı kontrol ederek sesin oluşumuna destek sağlamaktadır (Kızıldeli, 2008,

ss. 7-8). Nitekim oluşan ses dalgaları da göğüs, gırtlak, ağız, geniz ve yüzde yer alan rezonans boşluklarında tınlamakta-çınlamakta ve böylece güçlenip işitilebilmektedir. Bu nedenle, kasıklar ile dudaklar arasında yer alan neredeyse tüm organların sinir sisteminin de yardımıyla sesi oluşturmak için bütüncül bir uyum içinde çalıştığı söylenebilir.

Yani sesin meydana gelişini yalnızca ses telleri ile özdeşleştirmek doğru değildir. Ses, yutma, nefes alma ve konuşma gibi farklı birincil işlevleri olan anatomik sistemlerin ortak bir çıktısıdır. KBB Profesörü Mehmet Ömür, Sesin Peşinde adlı eserinde insan sesinin oluşumunu şöyle açıklamaktadır: "İnsan sesi sanıldığı gibi yalnızca gırtlaktan çıkmaz. Tüm vücudun mükemmel bir uyum içinde çalışması sonucu gerçekleşir. İnsan sesinin normal çıkabilmesi için vücudun dik ve dengede durması (postür), göğüs kafesi, akciğerler ve solunum kasları gibi solunum sistemini oluşturan organların sağlıklı olması gerekir." (Ömür, 2001, s. 19).

Ömür, yine aynı eserinde sesi meydana getiren organ ve yapıların üç ana bölümden oluştuğunu belirtmektedir: "Ses organlarımız nefesli bir saza benzetilebilir. Nefesli bir saz üç bölümden oluşur. Havayı pompalayan körük, titreşimleri sağlayan bir vibratör ve rezonansı sağlayan rezonatör boşluk. İnsanda akciğerler körük, ses telleri vibratör ve ses tellerinin üzerinde bulunduğu gırtlak da rezonatördür" (Ömür 2001, s. 40). Ses, temel olarak bu üç sistemin birlikte ve koordineli çalışması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu sistemler; Respiratör (solunum), Vibratör (titreşim) ve Rezonatör (çınlanım, çınlatıcı) Sistem'dir.

Respiratör (solunum) Sistemi; burun, burun boşluğu, ağız boşluğu, yutak, soluk borusu, bronşlar, akciğerler, kaburgalar, pelvik taban kasları, karın kasları ve diyaframdan oluşmaktadır. Solunum sistemi insan bedeninde sese dönüşecek olan havanın çıkak yeridir (Arnold ve Godfrey, 1967, ss. 3-4).

Vücutta soluk alıp-verme yani respirasyon, kandaki oksijen ihtiyacının beyinde yer alan solunum merkezine iletilmesi ile gerçekleşmektedir. Bu iletim ile havanın atmosferden akciğerlere, oradan da atmosfere doğru çift yönlü yönelimi başlamaktadır. İnsan bedeninde düzenli bir biçimde gerçekleşen solunum, iki temel eylemden oluşmaktadır. Bu eylemler soluk alma ve soluk vermedir. Ses üretimi ise belirtildiği üzere respiratör sisteminin ana işlevi değil ikincil işlevidir (Fisher ve Kayes, 2016, ss. 30,34).

Vibratör sistemi gırtlak (larenks), ses telleri ve glottis adındaki ses telleri arasında bulunan boşluktan oluşmaktadır. Bu sistem, akciğerlerden gönderilen havayı parçalara bölerek sese dönüştürmektedir. Ana titreşim organı olan ses telleri, fonasyon sırasında respiratör sistemin ürettiği aerodinamik gücü, vibrasyon aracılığıyla ses olarak işitilen akustik güce dönüştürmektedir (Chapman, 2017). Vibrasyon sesin meydana gelmesinde olmazsa olmazdır. Öte yandan sese sıcaklık, yumuşaklık ve esneklik kazandıran da vibrasyondur. Ses üretimi esnasında ses tellerinin hareketleri incelendiğinde, vibrasyonun mukozal yüzeyde aşağıdan yukarı doğru adeta bir dalgalanma biçiminde gerçekleştiği görülmektedir. Bu süreçte, mukozal yüzeydeki titreşimlerin dalgalanma hareketi, sesin oluşumunda kritik bir rol oynamaktadır. Bu dalgalanma hareketi, sesin kalitesini ve tonunu belirleyen temel faktördür (Uğurtay, 2006, ss. 23-24).

Rezonatör sistemi ise respiratör ve vibratör sistemler tarafından üretilen sesi bir filtre gibi şekillendirerek, sesin renginin ve tınısının oluşmasına doğrudan katkıda bulunan sistemdir. Bu sistem, sesin işitilebilirlik kalitesi ve karakteristik özelliğinin biçimlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. (Arnold ve Godfrey, 1967, s. 3) Rezonatör yani çınlatıcı sistem, soluk borusu, gırtlak, yutak, ağız, burun, yumuşak damak, dudaklar ve sinüslerden oluşmaktadır. Rezonasyon, sesin bedenimizdeki bu anatomik yapılara çarpması ve böylece titreşim kazanmasıdır.

Türkçede genel olarak tınlama ya da çınlama olarak ile ifade edilen rezonans kelimesi köken olarak Latincede ses çıkarmak anlamına gelen *sono* sözcüğünden gelmektedir. *Resono* teriminin anlamı ise yeniden ses çıkarmak, tınlamak, çınlamaktır (Kabaağaç ve Alova, 1995, s. 560). Can Gürzap, *Söz Söyleme ve Diksiyon* adlı eserinde insan bedeninde yer alan iki tınlatıcı-çınlatıcı grup olduğunu aktarmaktadır. Bu çınlatıcılar

ana ve yardımcı çınlatıcılardır. Ana çınlatıcılar; gırtlak, burun boşluğu ve ağız boşluğundan oluşmaktadır. Yardımcı çınlatıcılar ise kafatası, göğüs ve göğüs boşluğudur (Gürzap, 2009, s. 90).

Oyuncuların sağlıklı ve net bir şekilde işitilebilir bir sese sahip olabilmeleri için, özellikle ana rezonatörleri birlikte ve uyum içinde kullanmaları gerekmektedir. Bu rezonatörlerin etkin kullanımı, oyuncuların ses performanslarını optimize etmelerine ve sahnede daha etkileyici bir vokal performans sergilemelerine olanak sağlamaktadır.

Ses üretiminde etkin olan ancak insan bedenindeki temel işlevleri farklı olan bu üç sistem sesin meydana gelmesinde koordineli bir biçimde çalışmaktadır. Bu nedenle ses oluşumu hem aerodinamik (hava-hareket korelasyonu) hem de nöromüskülerdir (sinir-kas korelasyonu) (Denizoğlu, 2020, ss. 15-28; Turner, 2007, ss. 3-4).

Oyunculukta Performans Sürecinde Yaşanan Ses Problemleri

Oyunculuk alanında ses ve performansta kullanımına dair literatür, yirminci yüzyılın başından günümüze değin kayda değer bir gelişme göstererek ses üretiminin fizyolojik ve psikolojik mekanizmalarından performansın estetik ve teknik boyutlarına kadar birçok yeni araştırmanın yer aldığı kapsamlı bir yelpazeye sahip olmaya başlamıştır. Oyuncunun bedeninin ses üretimi ve sahneleme için başat bir araç olması bu alandaki çalışmaların anatomik, nörobilişsel ve psikoakustik disiplinlerden bağımsız olarak değerlendirilemeyeceğini ortaya koymuştur. Nitekim böylesi bir multidisipliner yaklaşım, oyunculukta ses kullanımı ve uygulamalarının bilimsel verilerle değerlendirilmesini sağlayarak, ses üretimi ve performans sürecinde yaşanan ses problemlerinin nedenlerinin anlaşılmasına ve optimize edilmesine olanak sağlamaktadır.

Oyunculuk performansı ses tekniği yetisi, beden sağlığının sürekliliği ve maksimum ses ile doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden oyuncuların ses ve beden sağlıklarına yaşamları boyunca özen göstermesi mutlaktır. Buna ek olarak bir ağacın enstrüman imalatı için uygun özelliklere sahip olması, başlı başına onun kaliteli bir müzik aleti olabileceği anlamına gelmemektedir. Bunun için ham maddenin yani ağacın uygun teknikler kullanılarak işlenmesi gerekmektedir. Aksi halde potansiyel olarak değerli bir kaynak olan ağaç, alelade bir ham madde olarak kalacaktır. Burada işaret edilen şey, oyunculukta günümüzde hala salt artikülasyon ve söyleniş bozukluklarının önemsendiği ve değerlendirildiği ülkemizde konuşmaya kaynaklık eden sesin anatomik yapısının kavranarak güncel ses teknikleriyle habilite edilmesi gerektiğidir.

Oyunculukta ses ve konuşma alanında oyunculara sesleri ile duygu ve düşüncelerini etkili bir biçimde ifade edebilme ve seyircilerin tümüne en iyi şekilde duyurabilme konusunda yetkinlik kazandırmak hedeflenmektedir. Polonya asıllı tiyatro teorisyeni Jerzy Grotowski, performans sırasında oyuncunun sesinin seyirci tarafından işitmesinin yeterli olmadığını bununla birlikte oyuncunun sesinin seyirciyi sarmalaması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca oyuncuların seyircinin çıkaramayacağı sesleri ve tonlamaları üretebilecek yetkinliğine sahip olması gerektiği söyleyen Grotowski, sesin iletme gücünün bu denli önemli olduğunu vurgulayarak oyuncuların seslerine zarar verebilecek çeşitli ses bozukluklarından kaçınması ve korunması gerektiğini de ifade etmektedir (Grotowski, 2002, ss. 147-154).

American Speech-Language-Hearing Association (ASHA), ses bozukluklarını organik, psikojenik ve fonksiyonel olmak üzere üç ana kategoride sınıflandırmaktadır (American Speech Language Hearing Association, 2024). Anatomik problemi bulunmayan oyuncular performans ve eğitim süreçlerinde sıklıkla fonksiyonel ses problemleri ile karşılaşmaktadır. Fonksiyonel ses problemleri ise kişide herhangi bir organik veya nörolojik bozukluğun olmadığı durumlarda ortaya çıkan ses problemleridir (Koufman ve Blalock, 1982).

Fonksiyonel ses problemleri, anatomik veya nörolojik bir neden olmaksızın, ses organlarının yanlış ve aşırı kullanımı sonucu ortaya çıkan ses bozukluklarıdır. Oyuncuların fonksiyonel ses bozuklukları yaşamasının başlıca nedenleri arasında; postür bozuklukları, doğal sesin baskılanması, reflü, Laringeal

hiperfonksiyon (gırtlağa yapılan aşırı kas gerginliği), sesi estetize etme, ses suistimalli konuşma alışkanlıkları, yapay ses kullanımı ve aşağı yönlü nefes- diyafram nefesi kullanmama gibi durumlar yer almaktadır (Aronson ve Bless, 2009; Mishra vd., 2000).

Oyuncular bu problemleri yaşadıklarında nodül, polip, ödem, glottik kapanma yetersizliği, ses teli kanaması ve ses teli mukoza yırtığı gibi ciddi sorunlar yaşayabilmektedir. Bu sorunların oyuncuların sesleri üzerindeki başlıca olumsuz etkileri; ses perdesinde kırılma, ses aralığında daralma, ses üretiminde gereğinden fazla efor, ses kısıklığı ve ses yorgunluğudur. Nodül, polip ve ödem ses tellerinde oluşan iyi huylu lezyonlardır. Nodül dış yüzeyde oluşurken polip ve ödem ses telleri mukozasının altında oluşmaktadır. Nodül ve ödem doğru yöntemle uygulanan kapsamlı bir ses terapisi ile düzelebilmekte iken, polipler büyük oranda cerrahi müdahale gerektirmektedir. Bu nedenle oyuncuların ses sağlıklarını önemsemesi ve gözetmesi elzemdir (Vasconcelos vd., 2019).

Öte yandan oyuncuların ses problemi yaşamasına neden olan birtakım faktörler de bulunmaktadır. Ses problemleri ve konuşma bozuklukları alanında çalışan Dr. Daniel Boone, *doğal sesin düşmanları* olarak ifade ettiği bu faktörleri fiziksel ve çevresel olmak üzere iki farklı kategoriye ayırmaktadır. Boone'a göre çevresel faktörler; hava kalitesi, gürültü, nem ve oyuncu ile seyirci arasındaki uzaklıktır. Fiziksel faktörler ise; Larenjit, Farenjit, alerji, dehidrasyon, enfeksiyon, yorgunluk, düzensiz veya yetersiz uyku, ilaçlar ve sigara-alkol gibi bağımlılık yapan maddelerden oluşmaktadır (Boone, 1997).

Ses problemleri ele alındığında, ilk olarak disfonilerin meydana geldiği yer olan ses tellerine bakılmaktadır. Ancak ses tellerindeki bozukluk nihai sonuçtur, çünkü ses tellerinin nasıl hareket edeceğini, çalışma prensibini etkileyen ve değiştirenler esas itibariyle yaşama alışkanlıkları ve çevresel-fiziksel faktörlerdir. Oyuncu ya da performans sanatçısının gösteri yapacağı salonun hava kirliliği, nem dengesi, atmosfer yaratmak için kullanılan sis miktarı, seyir yerinde yaşanan ve sesi bastıran gürültü-uğultu ve seyir yeri sahne arası mesafe performans sırasında sesi doğrudan etkileyen faktörlerdir. Bununla birlikte oyuncunun fiziksel olarak larenjit, farenjit, enfeksiyon ya da alerji gibi hastalıklarının olması da çevresel faktörlerle birleşerek oyuncuların ses problemleri yaşamasına neden olabilmektedir. Hele ki bu kişiler düzensiz ya da yetersiz uyuyorsa ya da sigara-alkol vb. gibi bağımlılık yapıcı maddeler kullanıyorsa ses problemleri kaçınılmaz bir hale gelmektedir (Denizoğlu, 2020, ss. 286-310).

Oyuncuların performans sırasında ya da sonrasında sesinde bir problem olduğu düşünülüyorsa eğer ilk olarak postür ve ses kullanım biçimi incelenmeli ve alışkanlıklarının değerlendirilmesi gerekmektedir. Vokoloji uzmanları ve Foniyatristlerin yanı sıra ses teknikleri üzerine çalışan başlıca tiyatro teorisyenleri de bu yaklaşımı benimsemektedir (Alexander, 1946; Berry, 1973; Fisher ve Kayes, 2016; Lessac, 1997; Linklater, 2006; Mellian, 2015; Rodenburg, 1992; Sataloff, 2017; Taşer, 1992). Bu bağlamda ses tekniklerinin buluştuğu ortak nokta; beden, zihin ve ses birlikteliğini anlamak olmuştur. Güncel ses tekniklerinde ilk olarak bedeni keşfetmek ve varsa problemleri gidermek daha sonra alışkanlıkları değiştirmek için zihni güdülemek ve son olarak da sesi geliştirerek optimal sese ulaşmak hedeflenmektedir. (Munro ve Larson, 1996).

Günümüzde bilinen ses tekniklerinin neredeyse tamamının ilk hedefi postür problemlerini gidermektir. Bu tekniklerin ilk egzersizleri postüral çalışmalardır. Bu yaklaşımın temel sebebi, bir kas örüntüsü ile ayakta durabilen insan bedeninde iki ince kas dokusu olan ses tellerinin dolaysız bir biçimde kas örüntüsüne bağlı olmasıdır. Günümüzde yapılan çalışmalar neticesinde oyuncuların yaşadığı fonksiyonel ses problemlerinin belirli bir kısmının kaynağının postür sorunları olduğu görülmektedir (Sataloff, 2017).

Can Gürzap ses üretiminde postürün önemini şu şekilde açıklamaktadır: "İnsan kendisinden dünyanın en güzel seslerinin çıkabileceği bir enstrümandır. Eğri bir flütten doğru ses almamıza olanak yoktur. Aynı şekilde düzgün olmayan bir bedenden de düzgün bir ses alamayacağınız gibi, nefes sisteminizin de doğru çalışmasını sağlayamazsınız (Gürzap, 2009, ss. 40-41). Gürzap'ın bu ifadesi ayakları içe basan bir kişinin doğru

yürümesinin olanaksız olduğu gibi postüral problemleri olan bir oyuncunun da sesini doğru bir biçimde kullanmasının olanaksız olduğunu göstermektedir.

Postüral bozukluklar eklemlerden bağımsız olarak kaslar tarafından dengede tutulan gırtlağın ve ses tellerinin yapısını zamanla bozmakta ve travmaya neden olmaktadır. Bu durum, uzun vadede nodül, polip ve laringeal hiperfonksiyon gibi fonksiyonel ses bozukluklarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla hangi ses tekniği kullanılırsa kullanılsın ilk olarak oyuncuların postüral değerlendirmesi yapılmalı ve baş-boyun-gövde dengesi optimize edilerek oyunculara doğru duruş biçimi kazandırılmalıdır. Böylece beden duruşu kaynaklı ses tellerinde oluşabilecek gerginliğin önü alınacak ve postür kaynaklı oluşabilecek ses bozuklukları riski ortadan kaldırılmış olacaktır (Özmenay, 2018).

Ses sanatçıları ve oyuncuların sıklıkla yaşadığı ses bozukluklarının bir diğer başlıca nedeni yanlış nefes alma alışkanlığıdır. Yukarı yönlü nefes yani ciğerlerin üst kısmına alınan ve diyafragmatik olmayan nefes biçimi, göğüs kafesinin yukarı yönlü hareket etmesine neden olarak ses yolunda daralma ve gırtlakta gerginlik yaratmaktadır. Bu durum, zamanla nodül, polip ve ses aralığında daralma gibi fonksiyonel ses bozukluklarına yol açabilmektedir. Doğru nefes alma biçimi, diyaframın aktif kullanımıyla desteklenen ciğerlerin alt bölümüne alınan nefestir. Bu biçimde nefes almak gırtlağı kasılma ve gerginlikten uzak tutarak, sesin rahat bir biçimde üretilmesini sağlamaktadır (Denizoğlu, 2020; Leyns vd., 2022).

Akciğerler, göğüs kafesinin içinde bulunan ve yapıları gereği piramide benzeyen temel solunum organlardır. Form olarak bakıldığında akciğerlerin alt kısmının geniş, üst kısmının ise dar olduğu görülmektedir. Akciğerlerin böyle bir forma sahip olmaları nedeniyle bir insanın soluk alırken akciğerlerinin üst tarafını hava ile doldurması boyun, ense ve omuzda bulunan yardımcı solunum kaslarının olması gerekenden farklı bir biçimde kasılarak-gevşeyerek gırtlakta gerginlik yaratmasına sebep olmaktadır. Bu durumun yarattığı hiperfonksiyon, yani aşırı çalışma durumu ise oyuncularda ses problemlerine neden olmaktadır. Bu nedenle oyuncuların ve profesyonel ses kullanıcıları arasında yer alan tüm sahne sanatçılarının diyafram destekli olarak akciğerlerin alt bölümüne nefes alması elzemdir.

Oyuncuların yaşadığı bir başka önemli ses problemi vokal yorgunluktur. Yoğun performans sürecinde aşırı ses kullanımı, oyuncularda vokal yorgunluğa neden olmakta ve buna bağlı olarak da ses problemlerine yol açabilmektedir. (Ferrari vd., 2023). Oyuncular rol performansı sırasında replikleri seslendirirken, çeşitli şive, ağız veya aksanları kullanırken ya da bağırmak, çığlık atmak gibi duygusal ifadelerin ses ile yansıtıldığı durumlarda ses organlarını aşırı zorlayabilmektedir. Bu durum, ses tellerinde travmaya neden olarak, ses kalitesinde bozulmaya ve hatta uzun vadede ciddi ses problemlerine yol açabilmektedir. Böyle bir durum söz konusu olduğunda yaşanan ses probleminin ilerlememesi ve ses tellerindeki dokuların iyileşebilmesi için oyuncuların yapması gereken zaman kaybetmeden ses istirahati uygulamaktır. Ses istirahati, sesin habilitasyonu için kullanılan başlıca ses hijyeni uygulamalarından biridir. Bu sayede zarar gören ses tellerinin iyileşme süreci desteklenerek ses bozukluklarının ilerlemesi önlenmektedir.

Opera ve şan sanatçıları ile oyuncular için sağlıklı bir sese sahip olma ve onu koruma ses hijyeni veya vokal hijyen sağlama olarak tanımlanmaktadır (Aronson ve Bless, 2009). Bu nedenle oyuncuların ses sağlıklarını korumaya yönelik vokal hijyen konusunda bilgi edinmeleri ve alışkanlıklarını bu minvalde değiştirmeleri gerekmektedir. Ancak oyuncular ve diğer profesyonel ses sanatçılarının çoğunun performans öncesinde ses hijyenine dikkat etmediği ve seslerini suistimal ettikleri bilinmektedir. Kaliforniya Üniversitesi Laringoloji Profesörü Clark A. Rosen ve araştırma ekibi 2000 yılında 1 şarkıcı, 11 tiyatro oyuncusu ve 28 opera sanatçısından oluşan toplam 40 Profesyonel ses kullanıcısının katıldığı bir araştırmada performanstan yaklaşık 24-72 saat önce sanatçıların yaşadığı ses problemlerini incelemişlerdir. Bu çalışmanın sonuçlarına göre, katılımcıların %2,5'inde ses telli kanaması, %16'sında nodül, %22'sinde damar genişlemesi ve %40'nda ödem olduğu bulgusuna erişilmiştir (Mıshra vd., 2000).

Bu problemlerden oyuncuların en sık yaşadığı, ses teli mukoza yırtığı-ses teli kanamasıdır. Oyuncular, rol performansı sırasında duygusal patlama anlarında seslerini kontrollü ve doğru bir biçimde kullanmadıkları zaman ses tellerinde mukoza yırtığı oluşabilmektedir. Bu problem genel olarak seste kırılma ve ses kısıklığına neden olmaktadır. Ses teli kanaması-mukoza yırtığı etki olarak her ne kadar önemli bir problem olsa da ses hijyenine dikkat edildiği ve ses istirahati uygulandığı zaman düzelebilmektedir. Bu durumda oyuncuların birkaç gün ses istirahati uygulaması ve mecbur kalmadıkça konuşmaması elzemdir. Daha sonra ses egzersizleri yaparak ses tellerinin güçlendirmesi gerekmektedir. Bir oyuncunun ses teli mukoza yırtığı yaşamasına rağmen performans sergilemeyi sürdürmesi yaşadığı ses probleminin ilerlemesine ve ses tellerinde polip oluşabilmesine neden olacaktır (Denizoğlu, 2020, ss. 570-722).

Ses tellerinin fizyolojik yapısı gereği, oyuncuların rol performanslarının öncesi ve sonrasında düzenli olarak ses ısıtma ve soğutma egzersizleri yapması gerekmektedir. Bu egzersizler, sporcuların sakatlıkları önlemek amacıyla müsabaka öncesi ve sonrası uyguladıkları fiziksel kas hazırlama çalışmalarına benzer bir biçimde ses kaslarını optimize etmek ve olası ses problemlerini önlemek için gereklidir. Bu bağlamda, oyuncuların *performans öncesi ve performans sonrası* şeklinde bir vokal egzersiz programını benimsemesi ve meslek hayatları boyunca sürdürmesi elzemdir.

Sonuç

Oyunculuk sanatı salt fiziksel performansın değil, aynı zamanda ses performansının da başat önem taşıdığı bir sanattır. Bu sebeple oyuncuların yaşamları boyunca seslerini sağlıklı, doğru ve etkili bir şekilde kullanması gerekmektedir. Oyuncuların rol çalışma ve temsil sürecinde ses kullanma biçimleri çok yönlüdür. Temsil edilecek rolün duygusal ve fiziksel özelliklerine göre oyuncunun ses kullanım biçimi değişmektedir. Bu nedenle oyuncuların her türlü oyun kişisini oynayabilecek ve yorumlayabilecek güçte ve esneklikte olan sağlıklı bir sese sahip olması gerekmektedir. Sağlıklı ve güçlü bir ses; rol performansında duyguların doğru bir biçimde yansıtılabildiği ve iyi işitilebilen sestir.

Oyuncuların yaşadığı ses problemlerinin tespiti, giderilmesi ve ses performansını geliştirme isteği oyunculuk tarihi boyunca oyuncular, ses eğitmenleri, doktorlar ve terapistler gibi birçok araştırmacı tarafından hedeflenmiştir. Ancak bu alandaki en somut adımlar yirminci yüzyılda atılmıştır. Yirminci yüzyıl birçok alanda olduğu gibi oyunculuk alanında bilimsel ve deneysel çalışmaların arttığı bir yüzyıl olmuştur. Günümüzde hala oyunculuk sanatında kullanılmakta olan birçok ses tekniği bu dönemde ortaya çıkmıştır. Günümüzde oyuncular sürekli bir arayış içinde seslerini geliştirmeye yönelik bu yeni teknikler araştırmalı ve egzersiz programlarını uygulamalıdır. Böylece sesin oluşumunun ses tellerinden ibaret olmadığını, respiratör-vibratör-rezonatör sistemlerin çalışma prensibini öğrenecek ve seslerini en iyi şekilde kullanabileceklerdir.

Oyunculuk performansı ses tekniği yetisi, beden sağlığının sürekliliği ve maksimum ses ile doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden oyuncuların ses ve beden sağlıklarına yaşamları boyunca özen göstermesi olmazsa olmazdır. Oyuncular ses performansını geliştirmek ve sezon boyunca onlarca temsilde sürdürülebilir kılmak için her gün ses egzersizleri uygulamalıdır. Bunun temel nedeni iki perdelik bir oyunun yaklaşık iki saat sürmesi ve bu süreçte oyuncunun birçok monolog ya da diyalog oynayarak şarkılar söylemesi gerekliliğidir. Dolayısıyla oyuncuların sesini suistimal etmemesi, yanlış ve gereğinden fazla kullanmaması gerekmekte ve bedensel sağlıklarına azami düzeyde özen göstererek devamlı sesi geliştirmeye yönelik çalışmalar yapması gerekmektedir.

Amerikan Konuşma, Dil ve İşitme Derneğinin (ASHA) organik, psikojenik ve fonksiyonel olmak üzere üç ana kategoriye ayırdığı ses bozukluklarından oyuncuların sıklıkla yaşadığı fonksiyonel ses problemleridir. Fonksiyonel ses problemleri, anatomik veya nörolojik bir bozukluğun söz konusu olmadığı ancak ses organlarının yanlış kullanımı sonucu ortaya çıkan ses bozukluklarıdır. Bu problemler oyuncuların vokal kap-

asitesini etkileyerek perde kontrolünü olumsuz etkilemekte ve ses şiddetini düşürmektedir. Oyuncuların bu tür ses problemleri yaşamasının temel nedenleri; postür bozuklukları, doğal sesin baskılanması, Laringeal hiperfonksiyon, sesi estetize etme, ses suistimalli konuşma alışkanlıkları, yapay ses kullanımı ve diyafram destekli nefes kullanmama gibi durumlardır.

Oyuncular Fonksiyonel ses problemleri yaşadıklarında nodül, polip, ödem, glottik kapanma yetersizliği, ses teli kanaması ve ses teli mukoza yırtığı gibi son derece ciddi sorunlar ile karşılaşabilmektedir. Bu problemlerden oyuncuların en sık yaşadığı, ses teli mukoza yırtığı-ses teli kanamasıdır. Nitekim oyuncular; ses perdesinde kırılma, ses aralığında daralma, ses üretiminde gereğinden fazla efor, ses kısıklığı ve ses yorgunluğu yaşamaktadır.

Oyuncuların ses problemlerinin iyileştirmek ve önlemek için ses hijyenine özen göstermelidir. Ayrıca her oyun ve performans öncesinde mutlaka ses ısıtma-soğutma yapmak zorundadır. Sonuç olarak oyuncuların *performans öncesi ve performans sonrası* şeklinde bir vokal egzersiz programını benimsemesi ve meslek hayatları boyunca sürdürmesi elzemdir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- K.Ö.; Veri Toplama- K.Ö., S.Ç.; Veri Analizi/Yorumlama- K.Ö., S.Ç.; Yazı Taslağı- K.Ö.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- K.Ö., S.Ç.; Son Onay ve Sorumluluk - K.Ö., S.Ç.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions: Conception/Design of Study- K.Ö.; Data Collection- K.Ö., S.Ç.; Data Analysis/Interpretation- K.Ö., S.Ç.; Drafting Manuscript- K.Ö.; Critical Revision of Manuscript- K.Ö., S.Ç.; Final Approval and Accountability- K.Ö., S.Ç.
Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Kenan Özsever
[1] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye
0000-0001-9196-8938 kenanozsever@gmail.com

Semih Çelenk
[1] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye
0000-0001-8543-0322

Kaynakça | References

American Speech Language Hearing Association. *American Speech-Language-Hearing Association*. (2024, Şubat 01) Tarihinde Https://Www.Asha.Org/ Adresinden Alındı.

Kabaağaç, S., & Alova, E. (1995). *Latince Türkçe sözlük.* Sosyal Yayınlar.

Alexander, F. M. (1946). *The use of the self.* London: Chaterson Limited.

Aristoteles. (1995). *Retorik.* Yapı Kredi Yayınları.

Arnold, R., & Godfrey E., L. (1967). *Voice- speech – language: Clinical communicology its physiology and pathology.* California: Wadsworth Publishing Company İnch.

Aronson, A. E., & Bless, D. M. (2009). *Clinical voice disorders.* Thieme Medical Publishers.

Berry, C. (1973). *Voice and the actor.* Macmillan Publishing.

Boone, D. (1997). *Is your voice telling on you? How to find and use your natural voice.* Singular Publishe Rgroup Inc.

Chapman, J. L. (2017). *Singing and teaching singing.* Plural Publishing.

Denizoğlu, İ. (2020). *Klinik vokoloji.* Doctorvox Sağlık Hizmetleri ve Medikal Sistemler Ltd. Şti.

Ferrari, E. P., & At.Al. (2023). Risk of dysphonia and voice quality in performing arts students. *Sociedade Brasileira De Fonoaudiologia*. Doi: 10.1590/2317-1782/20232022036en

Fısher, J., & Kayes, G. (2016). *This is a Voice.* Wellcome Collection.

Fotios, K., & Charalampos, P. A. (2014). The sound effect of ancient Greek theatrical masks. *International Computer Music Association*, 1444-1451.

Gerçeker, M., Yorulmaz, İ., & Ural, A. (2000, 8 1). Ses ve konuşma. *K.B.B. ve Baş Boyun Cerrahisi Dergisi*, 71-78.

Grotowski, J. (2002). *Towards a poor theatre.* Routledge.

Gürzap, C. (2009). *Söz söyleme ve diksiyon.* Remzi Kitabevi.

Kızıldeli, N. (2008). *Programlı bir ses eğitimine bağlı olarak solunum mekanizmasının sesin algısal, görsel, akustik ve aerodinamik özellikleri üzerine etkileri*. [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Bölümü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı].

Koufman, J. A., & Blalock, P. (1982). Classification and approach to patients with functional voice disorders. *Ann Otol Rhinol Laryngol*, 372-377. Doi: 10.1177/000348948209100409

Lessac, A. (1997). *The use and training of the human voice.* Mcgraw-Hill Higher Education.

Leyns., C., & At.Al. (2022). Vocal quality after a performance in actors compared to dancers. *Journal of Voice*, 141-159. Doi: 10.1016/J.Jvoice.2020.04.023

Liberman, D. E. (2015). *İnsan vücudunun öyküsü – sağlık, hastalık ve evrim.* (R. Bilgin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Linklater, K. (2006). *Freeing the natural voice: imagery and art in the practice of voice and language.* Drama Publishers.

Mellıan, K. (2015). Breath, impulse, and the authentic voice: an actor's journey through fitzmaurice voicework. The Faculties of The Departments of Music, Theatre and Dance California State University.

Mıshra, S.; At Al. (2000). 24 hours prior to curtain. *Journal of Voice: Official Journal of the Voice Foundation*. Doi: 10.1016/S0892-1997(00)80098-3

Munro, M., & Larson, M. (1996, 11). The ınfluence of body ıntegration on voice production. *Journal of Singing - The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 17-24.

Ömür, M. (2001). *Sesin peşinde.* Pan Yayıncılık.

Özmenay, P. T. (2018). Alexander Tekniği'nin temel uygulama ilkeleri ve çalışma yöntemleri. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 65-81.

Rodenburg, P. (1992). *The right to speak working with the voice.* Methuen Drama.

Sataloff, R. T. (2017). *Treatment of voice disorders.* Plural Puplishing.

Taşer, S. (1992). *Konuşma eğitimi.* İleri Kitabevi Yayınları.

Turner, J. C. (2007). *Voice and speech in the theatre.* A & C Black Publishers Limited.

Uğurtay, Ö. (2006). *Ses kısıklığı yakınması olan hastalarda tedavinin etkinliğinin değerlendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü].

Vasconcelos, D., Gomes, A. O. C., & Araújo, C. M. T. (2019). Vocal fold polyps: literature review. *International Archives of Otorhinolaryngology*, *23*(1), 116–124. https://doi.org/10.1055/s-0038-1675391

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 327–344

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1619724

Başvuru | Submitted 14.01.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 28.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 05.05.2025
Kabul | Accepted 07.05.2025
Online Yayın | Published Online 02.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Sevim Burak'ın *Everest My Lord* Metnini Peyzaj Metnin Kurulum Stratejileriyle İncelemek

Analyzing Sevim Burak's *Everest My Lord* with the Formation Strategies of Landscape Text

Zeynep Erdal [1]

[1] Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye

Öz

Bu makale Sevim Burak'ın *Everest My Lord* oyununu Gertrude Stein'ın oluşturduğu peyzaj metnin kurulum stratejileriyle incelemeye çalışmaktadır. *Everest My Lord* (1983) klasik dramatik oyun yapısına göre yazılmamıştır. Zira Burak'ın üç perdelik bir roman olarak nitelendirdiği *Everest My Lord* dramatik gerilimi oluşturan diyalog ve çatışma düzenine sahip değildir. Oyunda zaman belirsizdir ve eylemleri takip edilebilecek karakterler yoktur. Dolayısıyla klasik dramatik yapıya ait bir olay dizisi de yoktur. Zaman zaman düzyazılardan oluşan metin çoğunlukla şiirseldir. Türkçe gramer yapısına uygun cümleler kelime tekrarları, farklı zamanlı fiil çekimleriyle kesintiye uğratılır. Böylelikle cümlenin anlamı sürekli değişir. Bu özellikleriyle *Everest My Lord* Gertrude Stein'ın peyzaj metniyle paralelliklere sahiptir. 20.yy.'ın Amerikalı avangart yazarlardan Gertrude Stein'ın peyzaj metinlerinde karakter, zaman ve mekân net değildir. Olay dizisinin olmadığı peyzaj metinlerde sadece fenomenal durumlar vardır. Sevim Burak, *Everest My Lord*'u bir peyzaj metin yaratmak iddiasıyla yazmamıştır. Ancak *Everest My Lord* peyzaj metnin bahsedilen unsurlarına sahip olması bakımından bir peyzaj metin örneği olarak kabul edilebilir. Makalede öncelikle Stein'ın peyzaj metni yaratırken ilham aldığı Picasso'nun kübik resimleri ile peyzaj metin arasındaki analoji incelenecektir. Ardından bu analojiyle *Everest My Lord* metni değerlendirilecektir. Nihayetinde *Everest My Lord*'un öznenin/karakterin parçalanması, metnin sürekli şimdiki zamanda oluşturulması ve fenomenal durumların birbirine ilişkisellik ile bağlanması açısından peyzaj metnin oluşumuyla benzerlikler taşıdığı iddia edilecektir.

Abstract

This article aims to analyze Sevim Burak's play Everest My Lord through the lens of Gertrude Stein's strategies for constructing landscape texts. Everest My Lord (1983) was not written according to the structure of classical dramatic plays. In fact, Burak describes Everest My Lord as a three-act novel, as it lacks the dialogic and conflict-driven arrangement that creates dramatic tension. The play features no clear timeline or followable characters. Consequently, it does not include a sequence of events typical of classical dramatic structure. While the text occasionally consists of prose, it is predominantly poetic. Sentences that adhere to Turkish grammatical rules are interrupted by word repetitions and verb conjugations in different tenses. Thus, the meaning of the sentences constantly shifts. With these characteristics, Everest My Lord parallels Gertrude Stein's landscape texts. Gertrude Stein is a 20th-century American avant-garde writer and in her landscape texts, character, time, and space are not clearly defined. Landscape texts, which lack a sequence of events, consist only of phenomenal states.Sevim Burak did not write Everest My Lord with the explicit aim of creating a landscape text. However, due to its alignment with the aforementioned elements of landscape texts, Everest My Lord can be considered an example of the genre. Ultimately, it can be argued that Everest My Lord bears similarities to landscape texts in terms of the fragmentation of the subject/character, the construction of the text in a perpetual present tense, and the relational linkage of phenomenal states.

Atıf | Citation: Erdal, Z. (2025). Analyzing Sevim Burak's *Everest My Lord* with the formation strategies of landscape text. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 327-344. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1619724

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Erdal, Z.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Zeynep Erdal zzzeyneperdalll@gmail.com

Anahtar Kelimeler *Everest My Lord* · Peyzaj Metin · Sevim Burak

Keywords *Everest My Lord* · Landscape Text · Sevim Burak

Extended Summary

Everest My Lord is a novel/play text written by Sevim Burak, which she began in 1983. The text lacks a sequence of events and a dialogic structure. Place, time, and even characters are ambiguous. Thus, the work liberates writing from its representational function. Burak's novel introduces a new style of writing that parallels Gertrude Stein's landscape text, which she developed in the early 20th century by transforming language. In Gertrude Stein's texts, which Martin Puchner describes as "theater of reading" (Puchner, 2002, p. 101) there is no clear cause-and-effect relationship between sentences and often between words, nor do they adhere to grammatical rules (Erdal, 2023, p. 36). Stein's writing does not reflect the existing reality of life but rather creates it.

In her overall writing style and particularly in *Everest My Lord*, Sevim Burak also avoids established grammatical rules, akin to Stein. This reflects a shared purpose of not adhering to a fixed perspective on reality. For Burak, there is no singular, stable reality. This is primarily due to the absence of a clear subject in the text. The lack of a definitive subject means abandoning character, which, in turn, means relinquishing the explanation of situations through cause-and-effect relationships. As a result, the diachronic continuity and coherence that follow one another are disrupted. Instead, an atmosphere of simultaneous situations juxtaposed on stage is created. In this atmosphere, one can speak of "an attempt to construct a landscape scene in Gertrude Stein's sense" (Güçbilmez, 2011, p. 54).

Stein developed the concept of the landscape text under the influence of Pablo Picasso's landscape paintings. According to Stein, Picasso created his landscape paintings "based on visible objects" (Stein, 2019, s. 26). However, Stein believed that Picasso's paintings were not mere copies of the objects or people he saw. Instead, Picasso painted objects or people as they existed in his imagination (Stein, 2019, s. 26). The purpose behind Picasso's paintings was to "create and narrate the present moment," or in other words, an "effort to capture the moment" (Kasap, 2018, p. 14). Picasso's effort to capture the moment stemmed from the use of a multiple/reverse perspective technique in his landscape paintings.

Inspired by Picasso's transformation in painting, Gertrude Stein sought to achieve a parallel transformation in the language of writing. Stein's landscape texts are composed of fragments of a situation. These fragments are heterogeneous and exist together on equal footing. The role of language has changed. In a landscape text, narrative is formed by "the play of linguistic signifiers freed from meaning" (Lehmann, 2006, p. 64). The emancipation of linguistic signifiers from meaning stems from Stein's abandonment of the pursuit of conveying a specific meaning or representation. Instead of expressing something directly, Stein describes it. She does not use signifiers that directly represent the object in the reader/viewer's mind. In doing so, Stein eliminates the dramatic form between action and audience (Puchner, 2002, p. 107).

Everest My Lord is arguably one of the most distinctive texts within Turkish theater literature. This distinctiveness arises from its dismantling of the aesthetics of representation upheld by classical dramatic structure. Burak dismantles the aesthetics of representation in *Everest My Lord* in two ways. The first is through its content. The reality within *Everest My Lord* is ambiguous, as the play consistently questions 'what is real'. This interrogation of reality is reflected formally in the play. Turkish grammar rules are violated. Verbs are conjugated in different tenses. Burak rarely uses punctuation marks. Sentences written in accordance with Turkish grammar rules are interrupted by deliberate word repetitions.

Consequently, the play does not progress on a diachronic plane as in dramatic structure. Instead, the use of these word and sentence clusters transforms the play into an atmospheric description constructed on a synchronic plane. At this point, the aesthetics of representation is disrupted. As such, there are no longer narrated events but rather described phenomena. The phenomena the audience observes have no exact counterpart in the external world. This is because the determinant of representational aesthetics the relationship between signifier and signified is broken. Every signifier in the text holds a different and constantly changing meaning for each audience member. Meaning becomes infinitely plural. The plurality of meaning is created by phenomena that are interconnected. With

these characteristics, *Everest My Lord* resembles a landscape text where the character is fragmented, phenomena are formed synchronously, and these phenomena are interconnected. Ultimately, despite the likelihood that Sevim Burak was unaware of Gertrude Stein's writing style, her play can be considered an example of a landscape text due to its similarities to the features of the landscape text Stein developed against dramatic structure in the early 1900s.

Sevim Burak'ın *Everest My Lord* Metnini Peyzaj Metnin Kurulum Stratejileriyle İncelemek

Everest My Lord Sevim Burak'ın 1983 yılında yazmaya başladığı roman/oyun metnidir. Burak, aynı yıl hayatını kaybettiği için metne son halini verememiştir. Beliz Güçbilmez "bir piyes tasarısı" olarak başlayan ve sonrasında "roman diye nitelendirmede direttiği" (Burak, 2003, s. 40) Everest My Lord'un 'roman, 3 perde' alt başlığıyla bilindik anlamda "tiyatro türünü parçalayan" (2011, s. 48) bir oyun metni olduğunu söyler. Özlem Belkıs ise Burak'ın Everest My Lord'tan çoğunlukla 'romanım' diye bahsettiğini ve metni 'kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır' diye tanımladığını belirtir (Belkıs, 2009, s. 29). Bu noktada Burak'ın -kendi tanımlaması esas alınarak- her halükârda yazıya getirmeye çalıştığı bu yeni üslup peyzaj metnin atası Gertrude Stein'ın 20.yy.'ın başında dili dönüştürerek oluşturduğu peyzaj metinlerle paralellikler taşımaktadır. Zira Stein'ın Martin Puchner tarafından "okuma tiyatrosu" (2002, s. 101) olarak nitelendirdiği tiyatro oyun metinleri de bilindik anlamda, klasik dramatik yapıda oluşturulan metinler değildir.

20.yy.'ın Amerikalı avangart yazarlardan Gertrude Stein'ın yazma biçimi üzerine çalışan araştırmacı Dubrick'in ifade ettiği şekliyle düzyazı ve şiir metinlerinin iç içe geçmesiyle iki koldan oluşur ve bilinç akışı tekniğinden beslenir. Cümleler ve çoğunlukla kelimeler arasında net bir neden-sonuç ilişkisi olmayan düzyazı metinleri bilindik gramer kurallarına uymaz. Şiiri oluşturma biçimiyse seçtiği kelimeleri yan yana, alt alta getirmesiyle oluşmuştur (Dubrick'ten akt: Erdal, 2023, s. 36). Gertrude Stein anlamı aktarmak yerine okurda/seyircide çağrışım yaratarak anlamı oluşturmak peşindedir. Dolayısıyla Stein'ın yazımı dış dünya gerçekliğini doğrudan temsil etmez, bu gerçekliği oluşturur. Genel olarak tüm yazılarını ve özel olarak Everest My Lord metnini Stein gibi bilindik gramer kurallarıyla kurmayan Sevim Burak da Stein'a paralel bir amaç taşır. Gerçeğe sabit bir açıdan bakmadığını "...bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını- ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım" (Güngörmüş, 2003, s. 23) cümleleriyle dile getirmiştir. Ona göre hiçbir zaman var olan ya da var olmuş net bir gerçeklikten bahsedilemez. Gerçek yazarın yaratıcı gücündedir (Burak, 1990, s. 34). Böylece yazdıkları içinden sürekli yeni metinler üreterek, "aynı konuyu farklı biçimlerde, farklı türlerde yeniden" (Belkıs, 2009, s. 29) ele alır. 1982'de yayınladığı *Sahibinin Sesi* öykü kitabından aynı isimli bir oyun, *Ford Mach I* romanından *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen* öyküleri ve Everest My Lord metni çıkmıştır.

> ... Bütün mesele, Nazar Büyüm'ün iki yıl önce benden bir roman yazmamı istemesiyle başladı. Ford Mach I'i bitiririm dedim... Bitiremedim, çünkü bitmez ... Ford Mach I çalışmasından Afrika Dansı çıktı... Palyaço Ruşen diye bir kitap daha çıktı, Everest My Lord Çıktı... Ford Mach I çok büyük bir çalışma oldu. İçinden yüzlerce ayrı öykü, acayip şeyler çıkan bir makine gibi.... (Burak, 1990, s. 101-102).

Burak'ın 'bitmez' olarak nitelendirdiği yazının ve dolayısıyla metnin sürekli bir oluş sürecinde devinmesidir. Burak yazın alanında Afrika Dansı'nda yaptığını tiyatro alanında Everest My Lord'ta yapmış her ikisinde de öyküden vazgeçmiştir (Güçbilmez, 2011, s. 53). Öyküden vazgeçmek özneden/karakterden vazgeçmek;

olayları ya da durumları birbiriyle neden sonuç ilişkisi içinde anlatmaktan vazgeçmektir. Dolayısıyla art-zamanlı ve birbirini takip ederek oluşan bütünlük bozulur. Gerçekliği bir defadan fazla ve farklı şekillerde ifade etme gayreti art-zamanlı yapı yerine eş-zamanlı bir yapı oluşturur. Dramatik olandaki bütünlüklü olay dizisi yerini olayların ve durumların farklı açılardan betimlenerek oluşturulduğu atmosfere bırakır. Buradaki atmosfer ifadesi önemlidir. Stein'da peyzaj metni oluşturan atmosferdir ve atmosfer ancak öznenin yani karakterin parçalanmasıyla oluşabilir. Sevim Burak'ın oyun metinlerini Artaud ile okuyan Beliz Güçbilmez'in Burak'ın metinlerinde saptadığı ses-beden ayrımı yol göstericidir (Güçbilmez, 2011, s. 49). Zira oyun metinlerinde hangi bedene ait olduğu belirli olmayan sesler/sözler karakteri parçalamıştır. Parçalanan karakterin artık ne mekânı ne de zamanı nettir. Güçbilmez'in saptamasıyla Burak'ın kurduğu anlatı biçimi epik olanı öne geçirerek biçimsel olarak "Gertrude Stein'cı anlamıyla bir manzara sahnesi kurama girişimini anımsatır" (Güçbilmez, 2011, s. 54). Bu makalede Güçbilmez'in bahsettiği bu 'anımsayış' *Everest My Lord* metni özelinde ve peyzaj metnin kurulum stratejileri bağlamında incelenecektir. Ancak bunun için öncelikle Gertrude Stein'ın peyzaj metni nasıl oluşturduğunu anlamak gerekir.

Peyzaj Metnin Oluşumunu Peyzaj Resim Aracılığıyla Anlamak

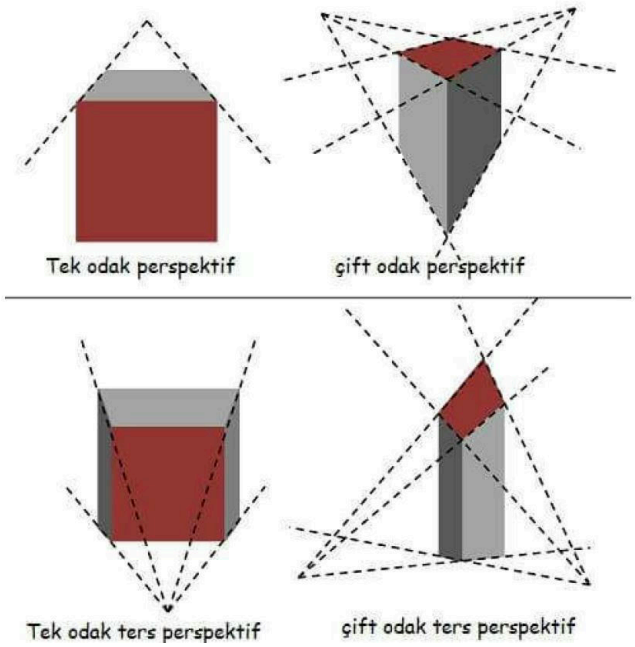
Orijinali 'landscape-text' olan ve Türkçeye Beliz Güçbilmez tarafından "peyzaj metin" (Fuchs, 2003, s. 126) olarak çevrilen terime yüklenen anlam modern dramın kübist resim ile kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır (Chaudhuri &Fuchs, 2002, s. 2).

Peyzaj, Fransızca 'peysage' kelimesinden türemiştir ve kelime kökü itibariyle kara/toprak parçası anlamı taşır (Nişanyan, 2022). Tarihsel olarak bakıldığında görsel sanatlarda neredeyse 20.yy.'a kadar "kır resmi, bir yerin doğal görünümü" anlamında kullanılmıştır. Terime yüklenen anlam 20.yy.'da değişmeye başlamıştır. Peyzaj, 20.yy.'dan sonra "bir görme yolu, doğa üzerine yüklenen bakış açısı" ya da "çevrede var olan bir şeyi biçimlendirme, (sonradan) yapma (artfullness)" olarak tanımlanmıştır (akt. Bowers, 2002, s. 125). Diğer yandan Batı sanatında 20.yy.'a kadar benzeşim düşüncesiyle kavranan terim doğu sanatında "kavramsal olarak ressamın tahayyülündeki imgenin aktarımı" (Karatani, 2011, s. 33) olarak kabul edilmiştir. Peyzajı ya da diğer adıyla "manzarayı" (Çeber, 2016) resmetmek ressamın "doğanın sonsuzluğuna dalarak ... (bu sonsuzlukla) özdeşleştiği derin bir düşüncenin ürünü"nü resmetmesi demektir. Zira Doğu sanatında ressamlar "doğayı gerçeğe uygun olarak betimlemek" (Karatani, 2011, s. 33) endişesi taşımazlar. Doğulu ressamların resim yapma biçimiyle Picasso'nun zihninde oluşan imgeyi tuvaline aktarması paralellik gösterir. Gerturde Stein'ın saptamasına göre, Picasso peyzaj resimlerini "görünür nesnelerden yola çıkarak" (Stein, 2019, s. 26) yapar. Ancak onun resimleri "nesneleri ilk halleriyle gördüğü gibi değildir" çünkü "gördüğü nesneleri kendi zihninde oluşan imgeler doğrultusunda" (Stein, 2019, s. 26) resmetmiştir. Picasso resimlerinde "şimdiyi yaratıp anlatma" amacı, bir diğer ifadeyle "anı yakalama çabası" (Kasap, 2018, s. 14) taşır. Picasso'nun anı yakalama çabası, peyzaj tablolarında kullandığı çoklu/tersten perspektif tekniğinden ileri gelir. Çoklu/tersten perspektif tekniğini anlamak için öncelikle onun zıddı olan merkezi perspektifi anlamak gerekir.

Resim sanatında perspektif nesnenin görünen ölçülerinin uzam içinde değişimini sağlayan ve bu değişimin nasıl gerçekleştiğini ifade eden bir tekniktir (Güçbilmez, 2016, s. 79). Doğrusal/merkezi ve çoklu/tersten olmak üzere iki biçimde kullanılır. Kullanılan perspektif tekniğinin merkezi ya da tersten olduğunu belirleyen kaçış noktasının ressam tarafından figürün neresinde konumlandırıldığıdır. Kaçış noktası perspektifin temel terimlerindendir ve uzamda paralel çizgilerin resme bakana göre birbirine yaklaşıyor gibi görünmesiyle oluşur (Güçbilmez, 2016, s. 80)[1].

[1] Perspektif tekniğinin terimleri ve nasıl oluştuğuyla ilgili bilgiler Beliz Güçbilmez'in Zaman/Zemin/Zuhur(2006) kitabından 'Perspektif, Diderot'nun Çerçevesi, Gerçekliğin Penceresi' bölümünden alınmıştır. Güçbilmez'in konuyla ilgili yararlandığı kaynak için Bkz: http://daphne.palomar.edu/design/default.html

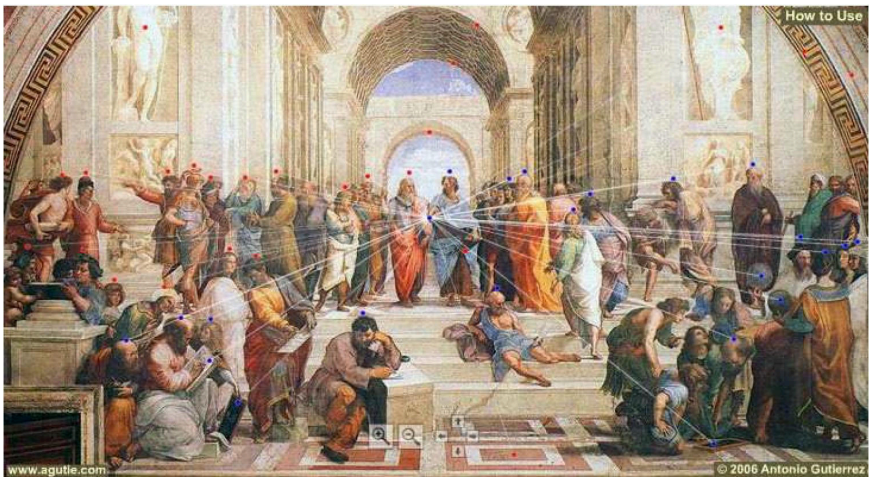
Şekil 1
Tek ve çift odak merkezi perspektif ve ters perspektif



Kaynak: Theodor, The Peacock's Tail, wordpress

Yukarıda sol üstteki ve sağ üstteki şekiller sırasıyla tek odaklı ve iki odaklı merkezi perspektif çizimlerdir (Şekil 1). Bu iki çizimde kaçış noktası merkezi perspektifte olması gerektiği gibi "resmin içinde ve derininde" konumlandırılmıştır (Güçbilmez, 2016, s. 80). Sol alt ve sağ alt şekillerse tersten perspektif kullanılarak çizilmiştir (Şekil 1). Tersten perspektif çizimlerde "kaçış noktası resmin dışında" (Güçbilmez, 2016, s. 80) konumlandırılmıştır (Şekil 1). Merkezi perspektifle yapılan resimlerde resme bakanın resmi nasıl görmesi gerektiğine ressam karar verir. Bir diğer ifadeyle resme bakan o resmi ressamın gördüğü gibi görür. Bu teknikle üretilen resimler alımlayıcısının / resme bakanın bakışını yönlendirir. Zira merkezi perspektif temel olarak geometrik bir resim mekânı oluşturur ve ressam tarafından konstrüktif olarak üretilir (Panofsky, 2017, s. 10). Böylelikle "dünyayı karşıdan denetlenebilir bir uzama dönüştürerek onu ehlileştiren" (Florenski, 2017, s. 10) bir hâle getirir.

Resim 1
Raphael, Atina Okulu, 1509-1511



Kaynak: Raphael rooms, Wikipedia

Atina Okulu (*Scuola di Atene*) İtalyan ressam Raffaello Sanzio tarafından 16.yy.'ın başlarında yapılmış bir Rönesans freskidir (Resim 1). Merkezi perspektif tekniği kullanılarak yapılmış freskte bakanın bakışının kaçış noktasına toplanmasını sağlayan iki figür; Platon ve Aristoteles merkezdedir. Buna ulaşmak için art arda birbirini takip eden üç kemer, merdivenler, ön planda yerdeki geometrik desen gibi ustalıkla kullanılan perspektif öğeleri teleskop etkisi yaratmış ve freske bakanın dikkatini ortadaki iki figüre; Platon'a ve Aristoteles'e çekmiştir (Orion, 2016) (Resim 1). Bu noktada merkezi perspektif tekniğiyle yapılan bir resimde resme bakanın nihayetinde kaçış noktası olacak biçimde hangi sıralamayla nereye bakması gerektiğine ressam karar verir. Merkezi perspektifin zıddı olan çoklu/tersten perspektif tekniğiyle üretilen resimlerdeyse resme bakanın /alımlayıcının gözü "devamlı olarak tuvalin yüzeyine" (Garaudy'den akt: Sezer, 1993, s. 297) doğru çekilir. Tersten perspektif olarak da bilinen çoklu perspektif tekniğinin en belirleyici özelliği çizilen cisimlerin çok merkezli görünmesidir. Zira tersten perspektif tekniğiyle yapılan resimlerde ressamın amacı resme bakan gözün / alımlayıcının bakışını birden çok noktaya eş zamanlı odaklayabilmektir (Florensky, 2017, s. 43-45). Bu noktada Picasso'nun peyzaj resimlerinde kullandığı çoklu/tersten perspektif daha net anlaşılabilir (Resim 2).

Resim 2

Picasso, Accordionist



Kaynak: Avgikos, 2023

Çoklu/tersten perspektif çizimler bakan gözün nereye bakacağını belirlemediği gibi aksine gözün odağını dağıtır. Zira Florensky de merkezi perspektifi, "uzam tarafından çekilmek" (2017, s. 97) olarak tanımlarken, çoklu (tersten) perspektifi "mekânın bizi iterek kendimizden uzaklaştırması" (2017, s. 97) olarak tanımlamıştır. Bu tanımlamanın karşılık geldiği resmi Picasso'nun kübik çizimlerle oluşturduğu *Accordionist* tablosunda görmek mümkündür. Picasso bu tabloda akordeon çalan bir adamı tersten perspektif tekniğiyle resmetmiştir (Resim 2). Diğer peyzaj tablolarında yaptığı gibi köşeli ve keskin çizgiler kullanarak resme dördüncü boyut eklemiştir. Eklenen dördüncü boyut resme bakan gözün sürekli tuval yüzeyinde dolaşmasını sağlar. Böylelikle bakan gözün merkezi perspektif tekniğiyle çizilmiş bir resimdeki gibi kaçış noktasına yönelmesini engeller (Avgikos, 2023). Böylelikle merkezi perspektifle sağlanan resme bakan gözle resim arasında oluşan yakınlık-uzaklık ilişkisini bozulur. Zira bu yakınlık-uzaklık ilişkisi resme bakanla resim arasında bir bağlantı oluşturur. Zira Kojin Karatani merkezi perspektif tekniğiyle kurulan adı geçen bağlantının resmin resme bakanla/alımlayıcısıyla anlatı kurması olarak tanımlamıştır. Ancak çoklu/tersten perspektif tekniğiyle yapılan manzara/peyzaj resminde böyle bir anlatı, "anlatısallık" (Karatani, 2011, s. 32) yoktur. Bunun temel sebebi çoklu / tersten perspektifte çizilen nesnelerin belirlenmiş bir zaman-mekân aralığına göre çizilmemesidir (Karatani, 2011, s. 33). Böyle olunca peyzaj resmindeki her bir parça/unsur birbiriyle eş-zamanlı oluşur.

Gertrude Stein çağdaşı Picasso'nun resimde yaptığı bu dönüşümden esinlenerek paralel bir dönüşümü yazım dilinde yapmaya çalışmıştır (Erdal&Ünlü, 2023, s. 42-43). Stein'ın peyzaj metinlerinde klasik dramatik yapının temel prensibi kabul edilen ve metne organik bütünlük kazandıran nedensellik yoktur. Dolayısıyla zaman çizgisel ilerlemez. Bunun yerine peyzaja özgü "birbirinden çok farklı şeyleri, çok uzak şeyleri, bir tür eş-uzam içerisinde bir araya" (Baker, 2014, s. 89) getiren farklı bir anlatı(!) yapısı kurulur. Bu farklı anlatı yapısında klasik dramatik yapının temel belirleyeni ve Aristoteles'in altı öğesi[2] içinde en önem verdiği olay dizisi yoktur (Chaudhuri & Fuchs, 2002, s. 3), "başlangıç, önseme, kriz, son, karakter gelişimi" (Carlson, 2008, s. 423) gibi unsurlar da yoktur. Zira Stein metni kurarken telos mantığına karşı durur ve anlatısını nedensellik yerine yinelemelerle "sürekli şimdiki zaman"ı (Bowers, 2002, s. 125) oluşturarak kurar. Aristoteles telosu ereksel zaman olarak tanımlamıştır (Johansen, 2015, s. 119).[3] Peyzaj metninde telos önemsizdir çünkü nedenselliğe dayalı klasik dramatik anlatı ortadan kalkmış ve atmosfer oluşumu ağırlık kazanmıştır (Lehmann, 2006, s. 63). Mevcut yapıda atmosfer, "oyuna dönüştürülmeyi bekleyen bir kompozisyon" (Bowers, 2002, s. 125) haline gelmiştir. Stein peyzaj resmin kendi oluşumuna sahip olduğunu, o atmosfer içinde bulunan her bir nesnenin/parçanın birbiriyle -doğrudan ilişkide olmasa da- yine de ilişkide olduğunu söylemiştir. O, bu ilişkisellikten oyun yazmak istemiştir (akt: Bowers, 2002, s. 125).

Peyzaj metin, Stein'ın bahsettiği gibi atmosfer içinde nesnelerin ilişkiselliğinden oluşur. Bu ilişkisellikte seyircinin bakışı sıralı bir olay dizisinde karakterin eylemlerine odaklanmaz. Zira bütün parçalar heterojen olarak bir aradadır. Peyzaj metnin anlatısını artık "anlamdan özgürleşebilecek dilsel gösterenlerin oyunu" (Lehmann, 2006, s. 64) oluşturur. Dilsel gösterenlerin anlamdan özgürleşmesi düşünsel olarak, Stein'ın artık bir şeyi anlatmanın peşinde olmayışından kaynaklanır. Zira amacı belirli bir şeyin anlamını aktarmak ya da o şeyin temsilini yapmak değildir. Bunun yerine Stein o şeyi betimler. Bunu da okur/seyirci zihninde o şeyi doğrudan ifade edecek göstergeler kullanarak yapmaz. Böylelikle eylem ile seyirci arasındaki dramatik biçimi ortadan kaldırır (Puchner, 2002, s. 107). Stein, dilsel göstergelerin anlamdan özgürleşmesini ise teknik olarak bilindik gramer yapısını bozarak yapar. Bunun temel nedeni Stein'ın sözdizim kurallarına bilinçli müdahalesiyle okurun/seyircinin okuduğu/izlediği metne/oyuna karşı yerleşmiş hükmünü (ön-

[2]Aristoteles'in belirlediği ve klasik dramatik yapıyı belirleyen altı öğe, olay dizisi, oyun kişisi, diksiyon, düşünce, görüntü, müzik olarak sıralanmıştır (Şener, 2006, s. 32).

[3]Telos demek tragedyanın amacı demektir. Tragedyada amaç oyun kişisinin eylemleriyle olayların neden-sonuç ilişkisi gözetildiği bir olay dizisiyle inşa edilmesidir (Johansen, 2015, s. 119).

kabulü) sarsmaktır (Stein, 2014, s. 109). Teknik olarak yaptığı dönüşüme bir diğer ifadeyle "dile ilk bilinçli meydan okuması"na (Anderson, 1990, s. 20) Stein'ın *Tender Buttons* şiir metninden örnek verilebilir.

> "BİFTEK
> İçeride uyku var, dışarıda kızarma var, sabahlarda anlam var, akşamlarda his var. Akşamlarda duygu var. Herhangi bir şeyin dinlendiğini hissetmek, herhangi bir şeyin tırmanışını hissetmek ... " (Stein, 2021, s. 33).

Stein bir bifteği betimlemektedir. Ancak yaptığı betimlemeden yola çıkarak bunun bir biftek olduğunu söylemek epeyce zordur. Zira bifteği, "beklenen kelimelerin dışındaki kelimelerle bilinçli bir betimleme eylemi" (Sitrin, 2014, s. 109) ile kendi hissettiği gibi aktarmıştır. Böylelikle okura/seyirciye yeni bir görme biçimi önerir. Stein'ın kurmaya çalıştığı bu yeni biçim metinde dilbilgisi kurallarının bozulması ve dolayısıyla dilin dağılmasıyla oluşmuştur. Dilbilgisi kurallarında bilindik sıralamanın bozulmasıyla dağılan sözcükler Picasso'nun kübik çizimlerini andıran çizimler gibi imgeler oluşturmuş, bir araya toplanmıştır. Stein'ın bu yeni metin yazımı tiyatronun seyircisiyle kurduğu iletişim sürecini de değiştirmiştir (Lehmann, 1997, s. 57). Zira peyzaj metinde artık dil/sözcükler aktarma işlevine sahip değildir. Dildeki gösteren-gösterilen bağının parçalanmasıyla dil merkezsizleştirilmiştir. Artık sözcüklerde neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmıştır. Sözcüklerin bir araya gelmesiyle okurun/seyircinin zihninde net ve aynı imgeler oluşmaz. Zira sözcüklerin bir araya gelmesi okurun/seyircinin zihninde farklı imgeler oluşturur ve bu 'oluş' hali mütemadiyen devam eder. Dilin merkezsizleştirilmesi ve okur/seyirci zihninde 'oluş' haline evrilmesine Stein'ın ilk peyzaj metni Üç Perdede Dört Aziz'den daha ayrıntılı bir örnek verilebilir.

> "Bir iki üç dört beş altı yedi tüm iyi çocuklar cennete gider bazıları iyidir ve bazıları kötüdür bir iki üç dört beş altı yedi. Azize Teresa, öküzlerin sürdüğü bir el arabasının içinde etrafta dolaşıyor.
>
> ...
>
> Aziz Ignatius'tan korkulmasına gerek yok.
>
> Aziz Ignatius planlara çok iyi uyum sağlayabilir ve mesafe ... (Stein, 1970, s. 57-58).

Özne belirsizleştirilir ve dil sürekli şimdiki zamanda kullanılarak eş-zamanlı anlatı olmayan (non-narrative) yeni bir anlatı oluşur (Puchner, 2002, s. 105). Bu yeni anlatıda artık dil bir eylemi, olayı ya da fikri doğrudan anlatmaz. Stein olayla ilgili bir atmosfer oluşturur. Bunu da özneyi ortadan kaldırarak (parçalayarak), dili sürekli şimdiki zamanda kullanarak ve ilişkisellik oluşturarak üç şekilde yapar.

Everest My Lord'ta Peyzaj Metin

Everest My Lord "Sevim Burak'a özgü poetikanın" (Güçbilmez, 2011, s. 48) belirleyici metinlerindendir. 'Roman 3 Perde' alt başlığıyla başlayan metinde -metinde belirtilmediği için- ilk perde olduğu düşünülen kısımda diyalog düzeni hakimdir (Burak, 2003, s. 7). Everest My Lord ve Yazarın Gölgesi tarafından gerçeğin sorgulandığı kısımda fiil çekimleri aracılığıyla tekrarlar başlar. İkinci perde olduğu düşünülen kısımda diyalog yapısı yoktur. Bu kısımda Everest My Lord'un, LYL, LY, L isimli kızlarının, onların erkek arkadaşlarının ve Everest My Lord'un karısının eylemleri ve bu eylemlerin geçtiği mekanlar tarif edilir. Üçüncü perde olduğu düşünülen kısımdaysa yine diyalog düzeni yoktur. Everest My Lord'un şöminenin üstünde duran zili çalmasıyla 'sessiz tarih' içeri girer, kendisine bir sandalye çekip oturur ve sürekli anlattığı gibi eski bir masal daha anlatmaya başlar. Napoléon, Fransa, Almanya, Rusya ve Osmanlı'nın konu edildiği masal Yazarın Gölgesi'nin içeri girmesi ve yazı odasına girerek yazmaya başlamasıyla sona erer. Everest My Lord Sevim Burak tarafından temize çekilmiş bir metindir ancak yine de tamamlanmış değildir (Burak, 2003, s. 40).

Metnin son halini almamış olması bu incelemeyi olumsuz etkilemez çünkü Burak'ın kurmaya çalıştığı yeni yapı aşikâr ki klasik dramatik oyun yapısından oldukça farklıdır. Dolayısıyla metnin nasıl sonlanacağının bu noktada bir önemi yoktur. Metnin nasıl kurulduğunun önemi vardır. Zira Burak'ın *Everest My Lord*'ta dili kullanış ve metni kuruş biçimi peyzaj metnin kurulum stratejileriyle paralellikler taşımaktadır. Bunların ilki öznenin parçalanmasıdır.

Klasik dramatik yapıyla yazılmış metinler karaktere dayalıdır. Bu metinlerde öykü karakter aracılığıyla oluşturulur. Ancak peyzaj metinlerde belli bir karakter dolayısıyla öykü yoktur. Zira 20.yy. sonrasında Freud'un bilinçdışı keşfiyle modern hayatta öznenin yani insanın hiçbir zaman bütünlüklü bir yapıya sahip olmadığı ortaya çıkmıştır. Buna göre insan bilinci çeşitli katmanlardan oluşur (Karacabey, 2006, s. 42). İnsan bilincinin katmanlı yapısının keşfi, tiyatro metni bağlamında karakterin eylemiyle bütünlük sağlayan metnin yapısının da değişmesi demektir. Lehmann'ın da dediği gibi dramatik metin yavaş yavaş "insansızlaşarak" (Lehmann, 2006, s. 81) peyzaj metni ortaya çıkarır. İnsansızlaşma durumundan posthuman dramaturgiler bağlamında fiziksel boyutuyla bahsedilebileceği gibi öznenin/karakterin dağılması boyutuyla da bahsedilebilir. Öte yandan peyzaj metnin atası Stein 'peyzaj' terimini bir metafor olarak kullanır. Zira amaçlanan ilk anlamıyla doğal bir 'manzara sahne' oluşturmak değildir. Doğallık okura/izleyiciye dil, tavır ve tasarım dizgesiyle verilmelidir. Böylece okur/seyirci bir manzaranın içindeymiş hissine sahip olur (Fuchs, 2003, s. 127). Öznenin bütünlüğünü yitirmesiyle Everest My Lord'ta oluşan peyzaj üç perde boyunca izlenebilir. Birinci perde Hyde Parkta büyük ağaçların insan gürültüsünü ve yaşantısını kestiği, bulunduğu yere mezarlık görünümü verdiği tenha bir köşede, ikinci perde Trafalgar Meydanına ve muazzam bir bahçeye bakan muhtemelen Everest My Lord'un evinin salonunda ve üçüncü perde de yine muhtemelen yazı odasında geçer. Birinci perdede diyalog düzeni vardır ancak bu perdedeki kişiler (sucu, Başvekil, Yazarın Gölgesi, Laydyler) Yazarın Gölgesi hariç diğer perdelerde görünmezler. Diyaloglar herhangi bir eylemi taşımaz ve amaca yönelik değildir. Önce sucu çocuk gelir, Everest My Lord'a zorla su satar sonra bir türlü iletişim kuramadığı ama sürekli kendisini izlediklerini düşündüğü iki lady gelir. Başvekil gelir, Everest My Lord Başvekile Donizetti'ye bilet bulup bulamadığını, kış için kömür alıp almadığını sorar. Araya yine Ladyler girer, Ladyler gider. Başvekil de gitmek üzereyken Yazarın Gölgesi saklandığı yerden çıkıp gelir. Everest My Lord başvekili Yazarın Gölgesiyle tanıştırır. Sonra Başvekil gider ve Everest My Lord Yazarın Gölgesiyle yalnız kalır. Birinci perdedeki kişilerin -Yazarın Gölgesi hariç- sonrasında hiç görünmemesi ve Everest My Lord'un Yazarın Gölgesine gerçek olmadığını söylemesi birinci perdede olan biten her şeyin Everest My Lord'un zihninde geçtiği dahası Everest My Lord'un gerçek olup olmadığı hakkında şüphe uyandırır.

> Everest My Lord: Aman! Sen bizim gibi... Malum! Biliyoruz! GERÇEK DEĞİLSİN!
>
> Yazarın Gölgesi: DEĞİLİM!
>
> Everest My Lord (sitemli): Ama konuşuyorsun.
>
> Yazarın Gölgesi: KONUŞMUYORUM. (Susar) (Burak, 2003, s. 5).

Everest My Lord oyunun başında Hyde Park'ta oturduğu tenha köşede "gerçekle alakasını kesmiştir" (Burak, 2003, s. 5). İkinci perdenin başında yazıhanesine gidip yazmaya, perdenin sonunda "BEN NEYİM?" (Burak, 2003, s. 34) diyerek kimliğini, kendini sorgulamaya başlar. Üçüncü perdenin başında şöminenin üstündeki zili çalmasıyla sessiz tarih içeri girer ve Everest My Lord sessiz tarihin anlattığı masalda kaybolur. Oyunun sonunda yazı masasına oturup yazmaya başlayan Yazarın Gölgesidir. Oyunun sonunda Yazarın Gölgesi Everest My Lord ile yer değiştirmiş gibidir. Ne olduğunu arayan Everest My Lord sonunda Yazarın Gölgesi olduğuna mı karar vermiştir? Ya da bütün bu olanlar baştan beri Yazarın Gölgesinin zihninde mi geçmiştir? Yazarın Gölgesi Everest My Lord'un birinci perdede Başvekile söylediği gibi Everest My Lord'u yazıyordur

(Burak, 2003, s. 14). Oyunun başından sonuna kadar varoluş istikrarını bozmayan tek figürün Yazarın Gölgesi olduğu düşünülürse son sav daha mantıklı görünmektedir.

Sevim Burak'ın incelenen metni sonlandıramadığı söylenmişti. Öte yandan bu metin sonlu bir metin değildir. Zira ne bir başı ne de ortası var. Bu noktada Everest My Lord, Stein'ın uçaktan yeryüzüne baktığında gördüğü kuş bakışı manzara gibidir. Stein ilk uçak seyahatinde uçaktan yeryüzüne baktığında gördüğü karmaşık çizgileri Picasso'ya özgü çizgilere benzetmiştir (Stein, 2019, s. 62). Otomobil, tren ya da yük arabası ile giderken zaman çizgiseldir. Görünenlerin hep bir öncesi ve sonrası vardır. Bu haliyle dramatik yapıda oluşturulan metne benzetilebilir. Uçaktansa her şey aynı anda görünür ve görüntüler birbirine karışır. Bu da peyzaj metne benzetilebilir. Oyunda hiçbir figürün varlığı net değildir. Oyunun başından sonuna kadar varlığını koruyan Yazarın Gölgesi bile ancak bir surettir. Hiçbir figür ve hiçbir durum net değildir çünkü Yazarın Gölgesi zaten "herkes için de kimse için de yazılamayan bir kitap" (Burak, 2003, s. 14) yazıyordur.

Birinci perdenin sonunda Everest My Lord ile Yazarın Gölgesi arasında gerçeklik sorgulanmaya başladığında diyalog düzeni tamamen ortadan kalkar.

> (Uzun bir sessizlik)
> Everest My Lord: GERÇEK NE DEMEK?
> Yazarın Gölgesi: BİLMİYORUM. (Birden bağırır) Yeter be! Bıktım bu saçmalardan...
> Everest My Lord: EĞER BİLMİYORSAN! .... NE OLUR?
> Yazarın Gölgesi: (gırtlağına sarılır) EĞER BİLMİYORSAM
> BİLMİYORUM DEMEKTİR
> EĞER BİLMİYORSA
> EĞER BİLMİYORSAK
> BİLMİYORUZ
> Bilmiyorlar
> Bilemezler
> Bilemeyecekler
> Bilmiyor
> Bilmez
> Bilmiyorlarsa
> Bilemezlerse
> Bilemeyeceklerse
> Bilemezlerse
> Bilinmeyecek (Burak, 2003, s. 15).

Bilmiyorlar ile başlayan yüklem çekimlerinde özne sürekli değişir. Dolayısıyla özne parçalanır ve belirsizleşir. Bunun yanında diyaloğun ortadan kalkmasıyla da -Lehmann'ın belirtmiş olduğu gibi- insan yani özne dağılmaya başlamıştır. İkinci perdede artık ne diyalog ne de monolog düzeninden bahsedilebilir. İkinci perdede Trafalgar Meydanına bakan bir evde önce salonda sonra sırasıyla yatak odası, mutfak ve yemek odasında dolaşılır. Stein'un gökyüzünden yeryüzüne baktığı gibi okur da /seyirci de evin içinde kuş bakışı gezinmektedir. Lord metinde geçtiği gibi "artık çevresini saran eşyalar arasındadır" (Burak, 2003, s. 33). Artık özne sadece Everest My Lord değildir, yatak odasında dolaşan karyola, ağlaması mutfaktan işitilen çocuk,

kucağında çocuk tutan anne, dün evlenen Nigar Hanımla Ahmet Bey ve babası oyunda geçen diğer figürlerdir. Görüldüğü gibi özne artık sabit değildir, kuş bakışı seyredilen manzaranın içinde dağılmıştır.

İkinci perde neredeyse sahne direktifi biçiminde anlatılan bir betimlemeden oluşur. Burak'ın metni 'betimleme' biçiminde kurması önemlidir. Zira Stein'ın peyzaj metni inşa ederken yaptığı betimlemeler öznenin belirsizliği, eylemin kullanılışı açısından benzerlikler taşır. Geniş zamanda oluşturulan bu anlatı sürekli tekrarlanan fiil çekimleriyle kesintiye uğratılır. Lord'un yazı çalışması karısı tarafından bitirilir. Lord buna karşı koyamaz ancak sinirlenir, sabrı tükenmiştir. Karısına yüksek sesle, kızgın bir şeyler anlatır. Bulundukları salona giren İngiliz centilmenler, havaya kalkan kadehler sonrasında uşağın bir şeyler söylemek istemesi sonra Hizmetçi odasına gitmesi, yatak örtüsünü silkelemesi, saatine bakması, sabırsızlanması, yapmak ve vazgeçmek konusunda kararsızlığı, -metinden anlaşıldığı kadarıyla- karısının Donizetti'yi dinlemeye operaya gitmek istemesi, karyolanın yatak odasına girmesi ardından mutfak sonra dün evlenen Ahmet bey ve Nigar Hanım ile yemek odası, salondan görülen vapurlar, vapurlara bakan Lord'a babasının bakması, sonra pek çok eylem içinde düşünmesi ile ikinci perde biter. İkinci perde Beckett'in "bilinç-bilinçdışı ilişkilerindeki karmaşa"yı (Terlemez, 2017, s. 71) andıran bir yapıya sahiptir. Bu noktada bunu sağlayan Burak'ın kullandığı dil yapısıdır. *Everest My Lord*'ta Sevim Burak'ın dil kullanımı Stein'ın dili kullanış biçimine benzerlikler taşır. Her ikisinde de temel ortaklık cümlelerdeki kelimelerin anlam kaygısına düşmeden yan yana getirilmesidir. Bu noktada kelimeler anlatı kurmak için kullanılmaz, önce Hyde Park sonra da evdeki atmosferi betimlemek için kullanılır.

Atmosfer kurarken özne, belirsizdir. İkinci perdenin başında metnin kurulumu bahsedilen pek çok olayın Lord'un başından geçtiğini düşündürür. Ancak bir süre sonra yüklemin muhatabı özne belirsizleşir.

> Saatine bakarak/Sabırsızlanarak/Gülmeye devamla/Tıkanır gibi/Karısı yanından geçerken yavaşça/ Birden bozulur ve gülmekten vazgeçer[4]
>
> ...
>
> Karısına / .../ "Hazır mıyız gibilerinden" / .../Çıkarlar
>
> ...
>
> KARYOLA içeri girer
>
> ...
>
> KARYOLA yatak odasında dolaşır
>
> ...
>
> Yatak / Gökyüzü / Yatak örtüsü / Ranza / Çarşaf / Yastık kılıfı / Yorgan / Koltuğa oturur[5]
>
> Yorgan çarşafı/gece masası/mum/ay/şafak/uyanış/yataktan kalkış/tabure/kahvaltı masası/iş masası/makas/anahtar/gazete/su saati/duvar/elektrik sayacı/zil/kapı/porselen kapı takmağı/su borusu/oluk/su/damlamak/boşalmak/dolmak
>
> Soba borusu
>
> Ağlamaya başlar (Burak, 2003, s. 25-27).

Saatine bakan ve sabırsızlanan Everest My Lord'tur. Ancak sonrasında eylemleri yapan kişi netliğini yitirir. Everest My Lord ve karısı karyola ya da su borusu gibi birer figüre dönüşür. Dolayısıyla "dil ve dolayısıyla

[4] Buraya kadar yazılan ve aralarında '/' işareti kullanılan her sözcük orijinal metinde alt alta yazılmıştır. Makalede fazla sayfa işgal etmemek için böyle kullanılmıştır.

[5] Buraya kadar yazılan ve aralarında '/' işareti kullanılan her sözcük orijinal metinde alt alta yazılmıştır. Makalede fazla sayfa işgal etmemek için böyle kullanılmıştır.

anlam sürekli parçalanır" (Esslin, 1999, s. 74). Özellikle ikinci perdede özne nesne ve yüklemin sıralı olduğu bir diğer ifadeyle gösteren gösterge bağının belirli olduğu cümleler sürekli tekrar eden eylem çekimleriyle bozulur. Güçbilmez "fiilin kendisinin gösterilmesi gereken sahnelerde fiil çekimlerinin" varlığından bahseder. Bu durumda "oyun kişilerinin ve hikâye zamanının yerini fiil çekimlerini yönlendiren kiplerin aldığını" söyler (Güçbilmez, 2011, s.55).

Yavaş yavaş kapıyı açar

NİÇİN

YORULDUKÇA

YORULUNUR

Yaşlı ve yorgun bir çehreyle

Yorulmuş muyum/yorulacak mıyım/yorulacağım/yorulacaklar/yoruldunuz mu/yorulmuşsa/ yoruldun mu/yorulmamalıysa/yorulmamalıysan/yorulmasalardı/ yorulmuştum/yorulmuşlardı/yorulmamışız/yorulmuştunuz/yorulanlar/yorulmaz/yorulma/yorulmadım/yorul/

YORULMAK (Burak, 2003, s. 30)

İkinci perdede kurulan anlatıda -örneklendiği gibi- bazen fiil çekimleriyle tekrarlar kullanılır bazen de özne değişimiyle aynı fiil tekrarlanır. Sevim Burak edebiyatını bir "tekrar edebiyatı" (2004, s. 10) olduğunu söyleyen Nilüfer Güngörmüş'ten hareketle bu tekrarların "gösterenden gösterene denetlenemez bir gönderim zinciri" (Altuğ, 2008, s. 236) kurduğu söylenebilir. Peyzaj metinde de böyle bir zincir söz konusudur. Stein peyzaj metinlerinde kelimeleri tıpkı Burak'ın yaptığı gibi tekrar eder. Böylelikle okur/seyirci zihninde oluşan gösteren-gönderge ilişkisi sürekli değişir. Stein'ın bunu yapmaktaki amacı okurla/seyirciyle o an orada oluşan manzarayı birlikte inşa etmektir. Bunun için de peyzaj metnin bir diğer özelliği anlatıyı sürekli şimdiki zaman içinde oluşturur.

Gertrude Stein peyzaj metinde seyirciyi dramatik anlatıdaki gerilimden özgürleştirmek ister. Ona göre bu gerilim dramatik metnin zamanı ile seyircinin zamanının eş olmayışından kaynaklanır (Stein, 1990, s. 60). Lehmann Stein'ın dramatik tiyatronun oluşturduğu gerilime karşı peyzaj oyunu geliştirdiğini söylemiştir. Lehmann'a göre bu gerilimin sebebi oyunun zamanının seyircinin zamanından başka bir zamanı işaret etmesinden kaynaklanmaktadır (2006, s. 63).

Lehmann'ın dramatik gerilim dediği şeye Stein "oyunun duygusal zamanı ile seyircinin duygusal zamanı" (akt: Çetin, 2013, s. 29) arasındaki uyumsuzluk der. Bunun teknik adı senkopal uyumsuzluktur. Senkopal uyumsuzluk seyirci ile sahne arasındaki duygusal bağı kesintiye uğratır ve sahne zamanı ile seyirci arasında eş zamanlı oluşunu engeller (Puchner, 2002, s. 102). Stein'a göre bir oyunda senkopal uyumsuzluk yaşanmamalıdır. Bir diğer ifadeyle seyirci izlediğinin ne önünde ne de arkasında kalmalıdır. Senkopal uyumsuzluğu oluşturan klasik dramatik yapıda temsiliyet estetiğiyle kurulan metinlerdir. Stein temsiliyete dolayısıyla sözün hiyerarşisine karşıdır. Zira sözün eylem tarafından temsil edilmesi sözün hiyerarşi kurmasıdır (Derrida, 2020, s. 312).

Temsiliyet estetiğiyle oluşturulan metinlerde sözün net bir anlam değeri vardır. Buna paralel sahnelenen dramatik metinlerde metnin taşıdığı bir öneri, anlam vardır ve izleyicinin bu öneriyi anlatıldığı gibi anlaması beklenir. Senkopal uyumsuzluk tam da bu yüzden oluşmaktadır. Bu durumu ortadan kaldırmanın tek yolu sözün net bir anlamı ileterek kurduğu yapıyı ortadan kaldırılmaktan geçer. Bunun için de sahne-seyirci zamanının eş zamanda kurulduğu yeni bir dil inşa edilmelidir. Stein bu önerisini teknik olarak dilde düzyazıyı ve şiirselliği iç içe kullanarak yapmıştır. Kurduğu cümleleri sonlandırmaz ve peş peşe çağrışıma

dayalı kelimeler kullanır. Stein'ın dili kurma biçimine *Four Saints in Three Acts (1970)* peyzaj metninden örnek verilebilir.

> Bir iki üç dört beş altı yedi tüm iyi çocuklar cennete gider bazıları iyidir ve bazıları kötüdür bir iki üç dört beş altı yedi. Azize Teresa, öküzlerin sürdüğü bir el arabasının içinde etrafta dolaşıyor.
>
> ...
>
> Aziz Ignatius'tan korkulmasına gerek yok.
>
> Aziz Ignatius planlara çok iyi uyum sağlayabilir ve mesafe ... (Stein, 1970: 57-58)

Stein'ın peyzaj metninde diyalog yapısı yoktur. Tüm metin yukarıdaki örnekte olduğu gibi sahne direktifi biçiminde yazılmıştır. Görüldüğü gibi dili hem düzyazı hem de şiirsel kullanmıştır. Bazı kelimelerin ya da cümlelerin göndergesi netken bazı cümlelerin net değildir. Bunun sebebi dil bilgisi kurallarına uyarak yazmamasıdır. Benzer işleyiş *Everest My Lord*'ta da izlenebilir.

> VAPORUN ARKASINDA DÜŞÜNCELİ BAKIŞLARLA
> KENDİSİNİ İZLEYEN
> BABASI
> BURNUNDA ÇIPA
> VAPOR
> DÜŞÜNÜR
> YOL
> DÜŞÜNÜR
> YEMEK ODASI
> DÜŞÜNÜR
> ...
> SON BİR SUAL
> NEDEN DÜŞÜNÜYORUZ? (Burak, 2003, s. 32)

Burak'ın dili kullanma biçimi Stein'ın kullanımına benzerdir. 'VAPORUN ARKASINDA DÜŞÜNCELİ BAKIŞLARLA KENDİSİNİ İZLEYEN BABASI' ifadesinin okur/seyirci imgeleminde oluşturduğu anlam nettir. Ancak sonrasındaki ifadeler iki farklı şekilde anlaşılabilir. Bunlardan biri düşünme eyleminin yola, yemek odasına, sandalyeye, koltuğa ve koltuk koluna atfedilmesi olabilir. Bir diğeri anlamı net olan 'babası düşünür' ifadesinin okur/seyirci imgeleminde yemek odası, sandalye, koltuk ve koltuk kolu gibi nesnelerle kesintiye uğratılmasıdır. Bu noktada hem göstergeler çoğalmış olur ve tekil anlam çoğullaşır hem de okur/seyirci 'şimdi ve burada' metnin/oyunun içine çekilir. Zira Derrida'nın da dediği gibi 'şimdi ve burada' kurulan metin 'şimdide' tüketilmeyi bekler zira hemen anlaşılmayı talep etmez (Glendinning, 2014, s. 63). Okur/seyirci zihninde bir anlam bozulurken eş zamanlı olarak bir diğer anlam kurulur. Gösterenler ile gösterilenler sürekli yeni kombinasyonlarla bir araya gelirler, birbirlerinden koparlar ve tekrar bir araya gelirler. Anlam gösterenler zincirinde 'şimdi ve burada' sürekli yapılanır ve yıkılır. Bunun bir diğer örneği de üçüncü perdededir. İkinci perdenin sonunda kim olduğunu düşünen ve bir türlü bulamayan yazar(!) üçüncü perdede her bir ifadenin dipnotla açıklandığı bir 'masal' anlatır. Ancak masal olduğu söylenen bu ifadelerde yine bir bütünlük yoktur.

Bruxelles Royal Palace Paris'teki ilk Almanlar kıza doğru ilerlerler[6] Napoléon III kılıcını teslim ederken gülmekten katılır[7]

Bir Alman ZEPPELİN'i tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle yakasına yapışır[8]

Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini giyer[9]

Güçlü Fransa'nın üzerine çekilen Alman Bayrağı elini çekmeye çalışır[10] (Burak, 2003, s. 35).

'Masalda' tarif edilen her bir eylem dipnotta verilen açıklamada tam zıddıyla tarif edilir. Bu noktada *Everest My Lord*'un birinci perdenin sonunda aradığı gerçek iyice sorunlu hale gelir. Zira üçüncü perdedeki her bir ifade dipnotla örnekte gösterildiği gibi yanlışlanır. Bu durum okurda/seyircide anlamın oluşumunu iç içe geçmiş kübik perspektifler olarak tarif eden ifadeyi somutlaması açısından iyi bir örnektir. Bunun yanında okur/seyirci imgeleminde belirecek eş zamanlı imgelerde dil artık "rölantide" (Glendinning, 2014, s. 40) çalışır hale gelir. Araba, motoru rölantide olduğunda ilerlemez. Benzer şekilde dil de rölantideyken anlatı ilerlemez. Fakat rölantide olan motor yine de çalışır. Dolayısıyla dil de rölantideki motor gibi sürekli yeni ifadeler üretir. *Everest My Lord* metninde dilin ürettiği yeni ifadeler Burak'ın dili gramer yapısını deforme ve tekrar ederek kullanmasıyla okur/seyirci imgeleminde birikim oluşturur. Fenomenal olayların betimlenmesiyle okur/seyirci imgeleminde, göstergeler bolluğundan bir öbekleşme oluşur. Dilin sürekli devinmesiyle okur/seyirci zihninde oluşan öbekleşme Stein'ın uçaktan baktığında gördüğü yeryüzü gibi "birbiri içinde devinen anlam manzaraları (Dubrick,1990, s. 67)"na paralel düşünülebilir.

Burak metinlerini peyzaj metinde devinen anlam manzaralarını destekler biçimde oluşturur. Yazılarını daktilodan birden çok kopya halinde çıkarır, keser ve birbirine farklı şekillerde iğneler (Burak, 1990 s. 34). Yaptığı bir nevi montaj çalışmasıdır. Burak'ın montajlarına *Everest My Lord* özelinde bakıldığında her bir perdenin birbiriyle yer değiştirebileceği dahası ikinci perdede betimlenen olayların da birbiriyle yer değiştirebileceği fark edilir. Bunlar Stein'ın uçaktan baktığında yeryüzünde gördüğü peyzaj parçalarını hatırlatır ve peyzaj metnin kurulum stratejileri ölçeğinde okur/seyirci ile oyun arasında bir eş zamanlılık sağlar ve bu eş-zamanlılıkta "her zaman anlaşılacak başka bir şey var"dır (Glendinning, 2014, s. 42). Stein metin/sahne ile okur/seyirci arasındaki senkopal uyumsuzluğu gidermek için dili eş zamanlı kullanır. Burak ise "her cümlenin kendi anlattığı anlamdan başka bir anlama geldiğini" (Burak, 1990, s. 34) keşfetmiştir. Bu noktada "değişmenin, çürümenin, çift anlamlılığın kelimelerin içinde kendiliğinden var olduğunu" (Burak, 1990, s. 34) hisseder ve bu durumu yazım biçimiyle dışa vurmak ister. Burak'ın metinlerinde anlaşılacak olan iletilmez, oluşturulur. Dil bundan sonra bir aktarım aracı değildir. Artık dil sayesinde bir şeyler anlaşılmamalı, bir şeyler duyumsanmalıdır. Böylelikle anlam biricik, yalnız o cümleye içkin bir hal alır (Berstein, 1990, s. 59). Anlam Artaud'nun dediği gibi yazarın kafasında oluşmaz, gerçek uzamda yani okurun/seyircinin zihninde oluşur (Artaud, 1993, s. 98). Bundan sonra sabit bir anlama karşılık gelmeyen dil seyircisinin dahliyle anlam kazanır. Nihayetinde Burak'ın oluşturduğu yeni yazım biçimi tam da bu benzerliklerle peyzaj metnin kurulum stratejilerinden olan sürekli şimdiki zaman kullanımı ile örtüşür.

Peyzaj metnin bir diğer kurulum stratejisi ilişkiselliktir. Sürekli şimdi içinde kimliği parçalanmış figürler belirli bir mekânı oluşturamazlar. Böyle olunca mekân yerini uzama bırakır. Uzam içinde dağılan figürler seyircisiyle özdeşlik kur(a)mazlar. Zira Stein'ın dediği gibi peyzaj metin seyircisiyle bir ilişki kurmaz ama seyircisi peyzaj metinle bir ilişki kurar (Stein, 1990, s. 74). Seyircinin sahnedeki olayla ya da oyun kişisiyle özdeşlik kurabilmesi için onunla tanıdıklık ilişkisi geliştirmesi gerekmektedir. Bunun için de sahnedeki olayın

[6] Bruxelles Royal Palace Paris'teki ilk Almanlar geri geri giderler
[7] Napoléon III kılıcını teslim etmek istemez
[8] Bir Alman ZEPPELİN'i tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle sarıldığı yakayı bırakır
[9] Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini çıkarır
[10] Güçlü Fransa'nın üzerine çekilen Alman Bayrağı elini çekmeyerek öpmesi için avucuna bırakır

mevcut yaşamda karşılığı olmalıdır. Tanıdıklık ile Stein'ın kastettiği "gittikçe gelişen tanıdıklık" (progressive familarity) seyirci ile oyun arasında zaman içinde oluşur. Eğer oyun (seyirciye göre) yabancı bir dildeyse seyirci olay dizisi ve diyalogları takip edemez. Böyle olunca 'tanıdık gelme' ihtiyacı oluşur. Oyundan seyriciye oyunun tanıdık gelmesini sağlayan unsurlar, göstergeler çıkarılırsa seyirci zaten oyunu anlamak gibi bir kaygıya düşmez ve bir şeyi anlama ihtiyacı olmadan uzamda yayılır (Bowers, 2002, s. 125).

Seyircinin oyunu izlerken gittikçe gelişen tanışıklıkla oluşan tanıdıklık duygusu izlediği oyundaki zamanın lineer ilerlemesiyle oluşur. Zira olayların lineer çizgide ilerlemesi olayların belirli bir mekânda geçmesi demektir. Peyzaj metinde oluşan manzara parçalarındaysa nedensellik gözetilmez. Böyle olunca belirli bir zamandan da bahsetmek mümkün değildir. Seyirci olayları çizgisel sıralamayla görmez, tüm manzarayı panoramik bakışla aynı anda, eş zamanda görür. *Everest My Lord*'ta üç perdenin de kuruluş biçimi birbirinden farklıdır. Birinci perde soyut bir diyalog düzeniyle, ikinci perde Türkçe gramer yapısının tamamen ihlal edildiği şekilde ve üçüncü perde her bir cümlenin kendi içinde zıt ifadesinin de olduğu bir düzende yazılmıştır. Artık bu noktada seyirciden gördüklerini anlaması beklenmez gördükleriyle hemhal olması, onları kavraması beklenir. Bu yüzden *Everest My Lord* seyircisinden oyuna panoramik bir kavrayış geliştirmesini bekler. Zira peyzaj metindeki panoramik kavrayış sürekli şimdiki zamanda oluşur ve kendiliğindendir. Bu durum bir manzaraya bakanın baktıklarını çizgisel sıralamayla görmemesi, her şeyi aynı anda görmesi dahası kavrayabilmesi demektir. Burada duyusal bir durum söz konusudur. Bir olayı, durumu kavramak o durumla derin bir ilişki kurmak demektir. Peyzaj bir metni izleyen seyirci aslında sahnede oluş'an anları izler. Bu noktada peyzaj oyun özelinde seyirciden talep edilen bütüncül bir bakıştır. *Everest My Lord*'ta oluşan bütünsellik de böyle bir bakıştan beslenir. Birinci perdenin başında gerçeklikten kopan Lord oyunun sonunda tüm oyun boyunca istikrarını bozmadan onu takip eden Yazarın Gölgesine dönüşür. Bu dönüşüm zaten baştan beri Yazarın Gölgesi haricinde hiçbir figürün var olmadığı, görünen her şeyin yazarın gölgesinin bir tasarısı olduğu şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan oyun boyunca varoluş istikrarını koruyan tek figür ancak bir gölgedir. Seyircinin olan biteni kavraması ya da duyusal olarak algılaması için uzamda yayılan olgusallıkları anlamaya değil duyumsamaya çalışması gerekir. Zira bu da metnin kurduğu ilişkisellik sayesinde olur. Peyzaj metinde ilişkiselliğin temel belirleyeni oyundaki tüm öğelerin hiyerarşisiz bir aradalığıdır. Okurun/seyircinin bakışını Sevim Burak'ın Lord'un salonundan hizmetçi odasına oradan karyolaya karyoladan tekrar odanın içine, mutfağa, yemek odasından çocuğun altı yaşındaki bir anıya oradan babasına ve babasından da yine evin içine çekmesi tüm öğelerin hiyerarşisiz bir aradalığına örnek verilebilir. Bu ögelerin arasındaki hiyerarşizliğin nedeniyse merkezsizliktir. Zira peyzaj metinde ilişkiselliği besleyen en önemli unsurlardan biri merkezsizleşmedir. Merkezsizleşme aynı zamanda odaksızlaşmayı doğrur. Merkezsizleşmenin dolayısıyla odaksızlaşmanın olduğu peyzaj metinde seyircinin bakışı yazar/yönetmen tarafından yönlendirilmez. Aksine seyirciden sahnedekini bütüncül kavraması beklenmektedir. Stein betimleme yaparken doğrudan bir dil kullanmaz, dolaylı bir dil kullanır. Kastettiği şey ile etkileşimde olan diğer şeyleri betimler. Stein'ın bu betimleme tarzı şu örnekle somutlanabilir.

> kapı/anlıyordum/kilit/anlamıyordum/vitray/anlamıyordu/pencereler/anlamayacaklardı/çerçeveler/anlasaydı/genç kız anlayacak/bitkiler/anlar/nota defteri/anlaşılır/piyano/anlaşılır/kütüphane/anlatır/delikanlı/anlaşılabilir/ev sahibi anlamaz/ (Burak, 2003, s. 31).

Burada kapı, kilit, vitray, genç kız, bitkiler ile içinde bulunulan atmosfer betimlenmektedir ama aynı zamanda kurulamayan bir iletişim söz konusudur. Bu atmosferde adı geçen öğeler tek olarak yokturlar ancak manzaranın içindeyken varlıklarından bahsedilebilir. Bu öğelerin ilişkiselliklerin seyirci zihninde oluşumu Filozof Gilles Deluze'un 'içkinlik düzlemi' ifadesiyle anlaşılabilir.

Deluze, zaman imgesini saf akış içinde tanımlamıştır (Gontarski, 2015, s. 127). Peyzaj metindeyse zaman Deluze'un kastettiği bir saflıkta değildir. *Everest My Lord'*taki parçalanmış görüntüler gibi zamanın saf akışını bozar. İşte Deluze bu durumu içkinlik düzlemi diye ifade eder. Zira içkinlik düzlemi zamanın saf akışında kesintisiz sürüklenmek değildir. Aksine sürekli şimdiki zamanda olunduğunu bir diğer ifadeyle o an orada olunduğunu seyircinin duyumsamasıyla mümkündür (Gontarski, 2015, s. 132). Seyirci için bu duyumsama elbette bir derinlik getirir. Fakat bu derinliği seyirci ancak kendi alımladığı, duyumsadığı ölçüde kurabilir.

Peyzaj metnin seyirci zihninde eş-zamanlı görüntüler oluşturduğu ve bunların çoklu perspektifle meydana gelen kübik biçimleri hatırlattığı söylenmişti. *Everest My Lord*'ta perdelerin birbirinden farklı olması bunun yanında perdelerdeki tekrarlarla kurulan anlatının kesintiye uğratılması Özçınar'ın oluş içinde değişen bir şeyin değişirken olmakta olduğu şeyi de değiştirmesi ifadesini somutlayabilir. Zira birbiri içinde sürekli metinde bağlantılar sabitlenmez. Deluze'un kavramlarını sinemada işleten Meral Özçınar oluş'u iki heterojen birimin birbirini karşılıklı yersizyurtsuzlaştıran olarak tanımlar (Özçınar, 2021, s. 198). Özçınar'ın bu tanımlamasına *Everest My Lord*'un için üçüncü perdesinde her ifadesi zıddıyla anlatılan masaldan örnek verilebilir. Zira masal anlatırken kullanılan her ifade bir diğerinin karşıtıdır. Bu da heterojen bir karşıtlık oluşturur. Heterojen karşıtlıklar seyirci zihninde oluşan anlamın kaybolmasına ve ardından yeni bir anlamın oluşmasına yol açar. Nihayetinde seyirci verili anlamı bulamaz zira yoktur ancak anlamı sürekli bir ilişkisellikte arar.

Sonuç

Everest My Lord Türkiye'deki tiyatro metinleri içinde neredeyse en ayrıksı olanıdır. Bu ayrıksılığı klasik dramatik yapının gözettiği temsil estetiğini yıkmasından kaynaklanmaktadır. Burak *Everest My Lord*'ta temsil estetiğini iki yönlü yıkmıştır. Birincisi içeriktir. *Everest My Lord*'taki gerçeklik zemini şüphelidir. Zira oyun boyunca *Everest My Lord* gerçek olanı sorgular. Gerçekliğin sorgulanışıyla temsilin ihlal edilmesi oyuna biçimsel olarak da yansır. İlk perdedeki soyut diyalog düzeni sonraki perdelerde yerini geniş zamanda kimin söylediği belli olmayan sahne direktifi gibi monologlara bırakır. Dolayısıyla oyun içinde karakter/özne yavaş yavaş parçalanır. Bunu yanında Türkçe dilbilgisi kuralları ihlal edilir. Fiiller farklı zamanlarda çekilir. Burak noktalama işaretlerini nadiren kullanır. Türkçe dilbilgisi kurallarına uyarak yazdığı cümleleri seçtiği kelime tekrarlarıyla kesintiye uğratır. Bu noktada oyun dramatik yapıda olduğu gibi art zamanlı bir düzlemde ilerlemez. Bahsedilen kelime ve cümle öbeklerinin kullanımı oyunu eş-zamanlı düzlemde oluşturulan bir atmosfer betimlemesine dönüştürür. Temsil estetiği artık sekteye uğramıştır. Dolayısıyla artık aktarılan olaylardan bahsedilemez, betimlenen olgusallıklardan bahsedilebilir. Seyircinin izlediği bu olgusallıkların dış dünyada birebir karşılığı yoktur. Zira temsil estetiğinin belirleyeni gösteren gösterilen ilişkisi bozulmuştur ve artık olaylar arasındaki bağlantı neden sonuç zinciriyle birbirine bağlanmaz. Metindeki her bir gösteren her bir seyirci için başka ve sürekli değişen bir anlama sahiptir. Anlam hiç durmadan çoğullaşır ve çoğullaşan anlamı yaratan olgusallıklar birbirleriyle ilişkisellik içindedir. *Everest My Lord* bahsedilen bu özellikleriyle karakterin dağıldığı, olgusallıkların eş zamanlı oluştuğu ve bu olgusallıkların birbirine ilişkisellik ile bağlandığı peyzaj metinle benzerlikler taşır. Nihayetinde büyük olasılıkla peyzaj metnin atası Gertrude Stein'ın yazma biçiminden habersiz olan Sevim Burak'ın bu oyunu 1900'lerin başında Gertrude Stein'ın dramatik metne karşı geliştirdiği peyzaj metnin özelliklerine benzerliği açısından bir peyzaj metin örneği olarak kabul edilebilir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri Zeynep Erdal
Author Details [1] Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Ordu, Türkiye
0000-0002-7442-4792 zzzeyneperdalll@gmail.com

Kaynakça | References

Altuğ, T. (2008). *Dile gelen felsefe*. YKY Yayınları.

Anderson, S. (1990). *The work of Gertrude Stein*. Richard Kostelanetez (Eds.), *Gertrude Stein advanced: an antropology of chritisim* (pp. 1-4). Mc Farland Press.

Artaud. A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (B. Gülmez, Çev.). YKY.

Baker, U. (2014). *Sanat ve arzu*. İletişim Yayınları.

Belkıs, Ö. (2009). Sevim Burak'ın oyun metinlerinde kadınlar, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (14), 28-44.

Bernstein, C. (1990). Inventing wordness: Gertrude Stein's phiosophical investigations. Richard Kostelanetez (Ed.), *Gertrude Stein advanced: an antropology of chritisim* (pp. 57-63). Mc Farland Press.

Bowers, J. P. (2002). The Composition That All The World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes. Elinor Fuchs & Uno Chaudhuri (Eds.). *Land/Scape/Theater* (pp. 121-144). Michigan Press.

Burak, S. (1990). *Mach I'den mektuplar*. Logos Yayınları

Burak, S. (2003). *Everest my lord*. YKY.

Carlson, M. (2008). *Tiyatro teorileri*. (Eren Buğlalılar & Barış Yıldırım, Çev.). De-Ki Yayınları.

Chaudhuri, U. & Fuchs, E. (2002). Introduction: Land/Scape/Theory and the New Spatial Paradigm. Elinor Fuchs & Uno Chaudhuri, (Eds.), *Land/Scape/Theater* (pp. 1-11). Michigan Press.

Çeber Toksoy, D. (2016). *Logostan manzaraya: metnin görsel dramaturgisi*. (Tez no: 437342) (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi

Çetin, F. (2013). *Continuous present in Gertrude Stein's plays.* (Tez no: 340496) (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi

Derrida, J. (2020). *Yazı ve fark*, (P. Burcu Yalım, Çev.). Metis Yayınları.

Dubrick, R. K. (1990). Two types of obscurity in the writing of Gertrude Stein. Richard Kostelanetz, (Ed.) *Gertrude Stein advanced: an antropology of chritisim* (pp. 63-85). Mc Farland Press.

Erdal, Z. & Ünlü, A. (2023). Kübist resim ile değişen temsil estetiğinin Gertrude Stein'in 'Four Saints in Three Acts' (Üç perdede dört aziz) metnine etkisi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. (36). 29-45.

Esslin. M. (1999). *Absürd Tiyatro*, (Güler Siper, Çev.). Dost Kitabevi.

Florenski, P. (2017). *Tersten perspektif*, (Yeşim Tükel Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.

Fuchs, E. (2003), *Karakterin ölümü*, (Beliz Güçbilmez, Çev.). Dost Kitabevi.

Glendinning, S. (2014). *Derrida,* (Nurse Örge, Çev.). Dost Kitabevi.

Gontarski, S. (2015). Samuel Beckett and the 'ıdea' of theatre: performance through Artaud and Deluze. Dirk Van Hulle, (Eds.). *Beckett matters: essays on Beckett's Late Modernism* (pp.126-142). Cambridge University Press.

Güçbilmez, B. (2011). Sevim Burak'ı Artaud ile okumak, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. (2). 47-60.

Güçbilmez, B. (2016). *Zaman-zemin-zuhur: gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu*. Deniz Kitabevi.

Güngörmüş, N. (2004). *"O bilhassa kendini belli etmedi", bir usta bir dünya: Sevim Burak*. YKY.

Johansen, T. K. (2015). The two kinds of end in Aristotle. David Ebrey, (Eds.), *The view from The Anima, Theory and Practice in Aristotele's Natural Science* (pp. 119-136). Cambridge University.

Karacabey, S. (2006). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. De-Ki Yayınları.

Karatani, K. (2011). *Derinliği kesfi: Japon edebiyatının kökenleri*. (Devrim Çetin Güven & İnan Öner, Çev.). Metis Yayınları.

Kasap, N. (2018). Sunuş. *Alice B. Toklas'ın Özyaşam Öyküsü* (s.1-14). Metis Yayınları.

Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic theatre*, (Karen Jurs-Munby, Çev.). Routledge.

Lehmann, H. T. (1997). From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy, *Performance research: a journal of the performing arts*. Routledge, Vol. 2(1), 55-60.

Nişanyan. S. (2022). Paysage. Nişanyan Sözlük. Alıntılama tarihi: ocak 16, 2025, https://www.nisanyansozluk.com/kelime/peyzaj

Orion. (2016). Düşüncelerin resmi: Atina okulu. *Home writings*. https://orionunevi.weebly.com/writings/dusuncelerin-resmi-atina-okulu

Özçınar, M. (2021). *Deluze ve sinema*. Cem Yayınevi.

Panovski, E. (2017). *Perspektif-simgesel bir biçim*. (Yeşim Tükel Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.

Puchner, M. (2002). *Stage fright: modernism, anti-theahtricality and drama*. John Hopkins University Press.

Sezer, C. (1993). *Kübizm'de çizgisel düzenlemeler üzerine bir araştırma*. (Tez no: 30599). (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Sitrin, C. (2014). Makind sense: decoding Gertrude Stein, https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-6/sitrin/

Stein, G. (1970). Four saints in three acts. *Operas & Plays* (pp. 41-86). Station Hill Press.

Stein, G. (1990). Plays. *Look at me now and here I am: writings and lectures 1909-45* (pp. 59-83). Penguin Books.

Stein, G. (2019). *Picasso*, (Kaya Özsezgin, Çev.). Dadalus Yayınları.

Stein, G. (2021). *Hassas düğmeler*, (Yasin Öner, Çev.). Dedalus Kitap.

Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Dost Kitabevi.

Terlemez, A. S. (2018). *Samuel Beckett'in adlandırılamaz tiyatrosu*. (İsmet Birkan, Çev.). Epos Yayınları.

Yüksel, A. (2012). *Samuel Beckett tiyatrosu*. Habitus Kitap.

Görsel Kaynakça

Şekil 1. https://pavlopoulos.wordpress.com/2011/04/27/reverse-perspective-in-christian-iconography/

Resim 1. Raphael rooms. (2024, 25 Ekim). *In Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_Rooms#Stanza_della_Segnatura

Resim 2. Avgikos, J. (2023). Pablo Picasso, Accordionist. https://www.guggenheim.org/artwork/3426

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 345–358

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634479

Başvuru | Submitted 06.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 22.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 28.04.2025
Kabul | Accepted 07.05.2025
Online Yayın | Published Online 02.06.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Japon *Nihonbuyō* Eğitiminde İçsel Gücün Bedenleşmesi: Ustadan Çırağa *Seishin*'in Aktarımı

Emdodiment of Inner Strength in Japanese *Nihonbuyō* Training: Transmission of *Seishin* from Master to Disciple

Şebnem Sözer Özdemir [1]

[1] Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Düzce, Türkiye

Öz

Temelde içsel güç anlamına gelen *seishin*, Japon sanatları ve bu sanatların aktarımında önemli yeri bulunan bir kavramdır. Dayanıklılık, güçlü irade, niyet, metanet, sıkı çalışma ve zihinsel güç gibi özelliklere sahip olmakla ilgili olan *seishin*, uzun yıllar süren disiplinli eğitim sayesinde kazanılan bir insani niteliktir. Bu çalışma, kritik bir zihin/beden ayarlanması ve dönüştürülmesi süreci gerektiren *nihonbuyō* eğitimi bağlamında *seishin*'i kazanmanın ayrıntılarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. *Nihonbuyō*, 17. yüzyılda kendinden önce gelen türlerden çeşitli öğelerin alınıp yorumlanmasıyla ortaya çıkan, 20. yüzyılda Japonya dışındaki formlardan da etkilenerek günümüze kadar gelişen yaşayan bir tiyatro/dans geleneğidir. Çalışmadaki tartışma, esas olarak araştırmacı tarafından Mayıs 2022 ile Mart 2023 tarihleri arasında Kyoto'da (Japonya) gerçekleştirilen alan çalışması sırasında katılımcı gözlem yöntemiyle toplanan verilere dayanmaktadır. *Nihonbuyō* eğitimi, ustanın aslına sadık şekilde taklit edilmesi yoluyla öğrenilen önceden belirlenmiş hareket kalıplarının (*kata*) tekrarına dayanır. Ustanın örnek alınacak bir model olarak görüldüğü ve özneler arası bir nitelik taşıyan bu süreçte amaç, *seishin* niteliğinin ustadan çırağa bedenleşme (*embodiment*) yoluyla aktarımıdır. Bu süreçte icracılar, *kata*'nın tekrarı aracılığıyla bir alıcılık (*receptivity*) durumuna girerek hareketi tetiklemek için gereken gücü iradeleriyle üretmek yerine kendiliğinden gelen gücü davet etme yetisine sahip olurlar.

Abstract

Seishin, which basically refers to inner strength, is a concept that occupies a prominent place within Japanese arts and their transmission. It is a human quality related to possessing traits such as endurance, strong will, intention, fortitude, hard work, and mental power, which are gained through long years of disciplined training. This study aims to disclose the details of acquiring *seishin* in the context of *nihonbuyō* training, which requires a critical process of mind/body adjustment and transformation. *Nihonbuyō* is a living theater/dance tradition that appeared in the 17th century by taking and interpreting elements from previous genres and has been developed until today also by being influenced by non-Japanese forms in the 20th century. The discussion in the study is mainly based on the data collected via the method of participant observation during the researcher's fieldwork, which was conducted in Kyoto (Japan) between May 2022 and March 2023. The training of *nihonbuyō* depends on the repetition of already set patterns of movement (*kata*) that are learned through faithful imitation of the master. This process, which bears an intersubjective quality and in which the master is considered a model to emulate, aims at the transmission of the quality of *seishin* from master to disciple through embodiment. In this process, via the repetition of *kata*, the performers enter a state of receptivity so that they do not produce strength by their own volition but become able to invite the strength per se to induce movement.

Anahtar Kelimeler *Nihonbuyō*, *seishin*, *kata*

Atıf | Citation: Sözer Özdemir, Ş. (2025). Emdodiment of inner strength in Japanese *Nihonbuyō* training: Transmission of *Seishin* from master to disciple. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 345-358. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634479

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Sözer Özdemir, Ş.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Şebnem Sözer Özdemir sebnemsozerozdemir@yahoo.com.tr

Keywords *Nihonbuyō*, *seishin*, *kata*

Yazar Notu Makale, yazarın İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 12-13 Eylül 2024 tarihlerinde düzenlenen *Sonic and Embodied Empire(s)–A Joint Symposium from ICTMD Austria and ICTMD Türkiye* isimli bilimsel etkinlikte sunduğu 'Embodying *Seishin* in *Nihonbuyō* Training' başlıklı bireysel sözlü bildiriden üretilmiştir.

Author Note The article is produced from the author's individual oral presentation titled 'Embodying *Seishin* in *Nihonbuyō* Training' presented at the scientific event titled Sonic and Embodied Empire(s)–A Joint Symposium from ICTMD Austria and ICTMD Türkiye held at Istanbul Technical University on 12-13 September 2024.

Extended Summary

Seishin, which basically refers to inner strength and spiritual strength, is a uniquely Japanese concept. Being defined as a human quality related to possessing traits such as endurance, strong will, intention, fortitude, hard work, and mental power, which are gained through long years of disciplined training, it occupies a prominent place within Japanese traditional arts as well as their transmission. This fact renders *seishin* a part of the process of self-development or self-cultivation that is considered an ideal in these arts. This study aims to disclose the details of acquiring *seishin* in the context of *nihonbuyō* training, which requires a critical process of mind/body adjustment and transformation. *Nihonbuyō* is a living theater/dance tradition that appeared in the 17th century by taking and interpreting elements from previous forms and has been developed until today also by being influenced by non-Japanese forms in the 20th century. The discussion in this study is mainly based on the data collected during the researcher's fieldwork on the transmission of *nihonbuyō*, which was conducted in Kyoto (Japan) between May 2022 and March 2023. Participant observation specific to qualitative research was the main method that was used in the fieldwork. The individual lessons of two different masters of *nihonbuyō* —Nao Yoshimura and Yayoi Wakayagi— with both professional and amateur students were followed regularly. The collected data show that *nihonbuyō* training is highly embodied. Reflecting the Japanese way of learning that gives prominence to the body rather than the distrusting mind under the influence of Zen teaching, the masters of *nihonbuyō* use limited verbal explanation or other techniques that induce mental activity. Instead, the training depends on the repetition of already set patterns of movement (*kata*) that are learned through the students' faithful imitation of their master's live performance. Here, what is aimed at is shaping/developing the mind via physical training so that the Zen ideal of body-mind unity is achieved. Being another important concept in Japanese culture and arts, *kata* basically refers to shape, form, and style. Nevertheless, what is at stake here is not an abstract and empty form but rather a loaded form that is embodied within a context and therefore value-laden. This adds the transmission of *kata* in *nihonbuyō* training an intersubjective quality. Whereas the master is considered a model to emulate, what is transmitted from master to disciple goes beyond movement patterns or repertoire but involves certain cultural values and sensibilities. Besides, what a student learns from the master is not only the form but also the way of doing. Via extensive repetition of already set patterns of movement, the performers of *nihonbuyō* are channeled into entering a state of receptivity by the suspension of individual will or volition. Through this process, they are expected to learn to let the movement or action occur on its own. At this level of mastery, the performers do not produce strength by their own volition but become able to invite the strength to induce movement. This is a moment of controlled spontaneity, in which the mind is passive, and the performer begins to think with the body. The aim is letting the body act according to its own nature, as it is. This is also considered a journey of self-actualization, in which for the student, the master is a guide and a model who has already passed the same route. When all obstacles that may prevent the mind/body from functioning naturally are removed, the inner spiritual strength that is called *seishin* is fully embodied by the performer. From now on, *kata* as form falls into the second place, while *kata* as the way of doing takes the lead.

Japon *Nihonbuyō* Eğitiminde İçsel Gücün Bedenleşmesi: Ustadan Çırağa *Seishin*'in Aktarımı

Seishin Kavramı

> En küçük öğrenci, Nana-çan. [...] İlk kez sahneye çıktı ve elinden gelenin en iyisini yaptı. [...]
>
> İkinci sınıf öğrencisi Sora-çan ve üçüncü sınıf öğrencisi Momo-çan'ın her birinin kendine özgü güçlü ve sevimli yanları vardı ve gerçekten ellerinden gelenin en iyisini yaptılar. Bir dahaki sefere neler yapacaklarını görmek için sabırsızlanıyorum.
>
> Tüm öğrenciler çok iyi dans etti. Benim de onlar gibi pes etmemek için kendimi cesaretlendirmem gerekiyor... (Yoshimura, 2018)[1]

Bu sözler, Mayıs 2022 ile Mart 2023 tarihleri arasında Kyoto, Japonya'da *nihonbuyō* geleneğinin aktarımı üzerine yaptığım alan çalışması sırasında verdiği bireysel dersleri gözlemlediğim usta eğiticilerden biri olan Nao Yoshimura'ya ait. Profesyonel dansçı (*natori*) lisansını 2009 yılında, eğitici lisansını ise 2014 yılında Yoshimura ekolünden almış olan Nao Hoca, bu ekolün bir üyesi olarak bir yandan dans kariyerine devam ederken öte yandan amatör ve profesyonel öğrencilerine haftada üç kez 45-60 dakikalık bireysel dersler vermektedir. Bu dersler her yaş, cinsiyet ve uyruktan kişilere açıktır. Nao Yoshimura'nın çeşitli ders yarışmalardan aldığı ödüller bulunmaktadır (Yoshimura Nao, 2012). Öğrencilerinin seyirci karşısına çıkabilmesi için zaman zaman düzenlediği küçük ölçekli gösterilerden biri hakkında yazdığı blog yazısından yapılmış olan bu alıntıda Nao Hoca'nın seçtiği sözcükler ve anlatım şekli, gündelik bir dile sahip olmasına rağmen, Japon kültürü ve geleneksel sanatları içinde önemli bir yeri olan, temel olarak "içsel güç" anlamına gelen ve bu makalenin odak noktasını oluşturan *seishin* (精神) kavramının özünü çok iyi yansıtmaktadır. *Seishin* her şeyden önce ister yeni başlayan bir çocuk ister tecrübeli bir usta olun, ne yapıyor olursanız olun elinizden gelenin en iyisini yapma ve pes etmeme cesaretine sahip olmakla ilgilidir.

Japonya'da halen güçlü bir şekilde yaşayan bir gelenek olan *nihonbuyō*, birebir çevrildiğinde Japon dansı anlamına gelse de bu kültürde bulunan tüm dansları ifade etmemektedir. 17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan bu geleneksel gösterim sanatı türü, kendinden önce gelen tapınak, saray ve halk danslarından öğeler alıp yorumlayarak ve 20. yüzyılda bazı Avro-Amerikan dans biçimlerinden de etkilenerek gelişen bir dizi biçemi kapsamaktadır. *Nihonbuyō* günümüzde çok sayıda stüdyoda, farklı yaş grupları tarafından hem profesyonel amaçlarla hem de bir boş zaman etkinliği olarak öğrenilmeye devam edilmektedir. Çoğunlukla kadınlar tarafından icra edilmesine rağmen, ustalar, öğrenciler ve canlandırılan karakterler her iki cinsiyettendir. Ayrıca icracının karşı cinsiyetten bir karakteri, hatta doğaüstü varlıkları ve hayvanları canlandırması olağandışı değildir (Griffith ve Okada, 2016; Leiter, 2006; Oshima, 2002).

Sadece sanat alanında değil eğitim, iş ve spor etkinlikleri üzerine yapılan araştırmalar içinde de incelenen *seishin*, başka bir dil ya da kültürde kolayca karşılığı bulunamayan çok katmanlı Japon kavramlarından biridir. Japonca-İngilizce sözlüklere göz atıldığında *seishin*'i açıklamak üzere bir dizi terimin sıralandığı görülür; "zihin/akıl [*mind*]", "ruh/can [*soul*]", "kalp [*heart*]", "ruh [*spirit*]", "istek/irade [*will*]", "niyet [*intention*]", "tavır [*attitude*]", "zihniyet [*mentality*]" ve "değerler sistemi [*ethos*]" (Seishin, 2024a; Seishin, 2024b). Öte yandan terimin Japonca-Türkçe sözlükte karşılığı "ruh" ve "can" olarak verilmektedir (Demirci, s. 183). *Seishin*'in Japonca yazımında kullanılan Çin karakterlerine baktığımızda gene anlam bakımından oldukça yüklü iki karakter ile karşı karşıya kalırız; *sei* (精) karakteri İngilizce "arıtılmış/rafine [*refined*]", "hayalet

[1] Makalede yer alan alıntılarda Japonca ve İngilizce dillerinden yapılan çevirilerin tümü yazara aittir.

[*ghost*]", "*peri* [*fairy*]", "enerji [*energy*]", "canlılık/yaşama gücü [*vitality*]", "döl [*semen*]", "mükemmellik [*excellence*]", "saflık [*purity*]" ve "maharet [*skill*]" ile (Seishin, 2024b), Türkçe ise "ruh, can; enerji, kuvvet, azim, canlılık, itina, özen" (Demirci, s. 240) ile karşılanırken, *shin* (神) karakteri İngilizce "tanrılar [*gods*]", "akıl/zihin [*mind*]" ve "ruh/can [*soul*]" ile karşılanmaktadır (Seishin, 2024b).

Anna Wierzbicka Japon kültürüne ait anahtar kavramları incelediği makalesinde *seishin* için birebir bir karşılık önermenin her durumda eksik kalacağı konusunda bizleri uyarır ve yukarıda sayılan İngilizce karşılıkların yanına "zihinsel güç [*mental power*]", "idrak [*intellect*]", "dürtü/güdü [*motive*]", "sezgi [*intuition*]" ve "ruh/psike [*psyche*]"yi de ekler (1991, s. 377–378). Ona göre bu kavram her şeyden önce bir insani niteliği ifade etmektedir ve bu nitelik, "disiplin", "sebat/azim/dayanıklılık", "güçlü irade/istek", "amacına ulaşma kararlılığı", "metanet", "dayanıklılık" ve "talim sırasında çok çalışma" gibi kişisel özelliklerle yakından ilgilidir (Wierzbicka, 1991, s. 378–379). Helmut Morsbach'ın tanımıyla *seishin*, "uzun yıllar süren eğitimle geliştirilebilen, merkezinde içsel zihinsel gücün bulunduğu bir kişilik belirgisi"dir (1980, s. 331; akt. Wierzbicka, 1991, s. 379). Bununla birlikte, bu insani özelliğin doğuştan gelmeyen, zaman içinde edinilen bir ruhsal/zihinsel nitelik olması onu "kendini geliştirme [*self-development*]" fikri ile yakından bağlantılı kılmaktadır (Wierzbicka, 1991, s. 381).

Uzun yıllar süren disiplinli çalışma aracılığıyla kendini ya da özünü geliştirme ya da yetiştirme, *nihonbuyō* da dâhil olmak üzere Japon sanatları eğitimine hiç de yabancı olmayan bir olgudur. Hatta bunun söz konusu geleneklerde başat bir ideal olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Brian Moeran'ın tanımıyla,

> [e]sas olarak *seishin*, kişinin manevi metanetini [...] öz disiplinden aldığı içsel varlığını ifade eder. Ruhsal esenlik ve benlik içinde uyuma ulaşma yolunda bir araç olarak fiziksel eğitime dayanan *seishin*'de hem Konfüçyüsçü, hem de Budist idealler bulunur. Samurayın yolu olan *bushidō* ile *kendō*, *jūdō* ve *karate* gibi diğer dövüş sanatları ile birlikte çay töreni, çiçek düzenleme, *sumi* mürekkep resmi ve kaligrafi gibi bir dizi daha 'incelikli uğraş', hepsi eğitim ve uygulamalarında güçlü *seishin* unsurlarını içerir. Kişi ancak *seishin*'ini geliştirerek bu faaliyetlerin 'gerçek özünü' kavramaya başlayabilir (1984, s. 255).

İlk bakışta bir çelişkiymiş gibi görünse de Moeran'ın vurguladığı üzere, içsel gücü kazanmanın yolu dışsal biçimin öğrenilmesi ile yakından ilgili olan bedensel eğitim ve uygulamalardan geçer. Japon sanatları bağlamında verilen eğitimin temelinde en basit haliyle "biçim" anlamına gelen *kata*'nın (型) aktarımı vardır. Usta çırak ilişkisine dayanan bu eğitimde öğrencilerden beklenen, önceden belirlenmiş biçimsel örüntüleri ustalarının gösterdiği şekliyle, orijinaline sadık kalarak takip etmeleridir. *Kata*'nın yıllar boyunca disiplinli bir şekilde tekrar edilmesi, sanatçının hem bedeni hem de zihni üzerinde etki gösterip zaman içinde onu bedenen/zihnen/ruhen dönüştürerek yavaş yavaş hedeflediği içsel güce ulaşmasını sağlamaktadır.

Nihonbuyō eğitimi üzerine çalışan araştırmacılar *seishin* kavramı ve onun bedenin eğitimi ile yakın ilişkisi üstünde özellikle durmaktadırlar. Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzeybatı Pasifik bölgesinde yaşayan Japon göçmenlerde *nihonbuyō* aktarımının nasıl gerçekleştiği üzerine araştırma yapan Barbara Sellers-Young'ın aktardığı üzere, düzenli derslere katılan öğrencilerden verilen fiziksel eğitim aracılığıyla bir dizi kişisel niteliği edinmeleri beklenmektedir —"görev duygusu, kabullenme, oyuncu olma, konsantrasyon, odaklanma, sessizlik, detaylara dikkat etme, büyük miktarda duyusal bilgiyi alma yeteneği, anın farkındalığı ve küçük nesneleri elleriyle hareket ettirme"; seyirci karşısına çıkmak, bu niteliklerin daha da içselleştirilmesini sağlarken aynı zamanda biri de *seishin* olan bir dizi başka niteliğin geliştirilmesine de destek olmaktadır (Sellers-Young, 1993, s. 152). Öğrenciler

> icra için gerekli olan zihin/beden ayarlaması, dönüşümü ve hazırlığından geçmelidir. Bu, sanatçının anın taleplerine rağmen rahat kalmasını sağlayacak düzeyde bir içsel odaklanma ve konsantrasyon gerektirir.

> *Seishin* veya içsel güç/dayanıklılık olarak anılan bu özellik, yüzyıl başında Japonya'daki ebeveynlerin kızlarının öğrenmesini umdukları kişisel niteliklerden biridir. Ebeveynler dans eğitiminde öğrenilen bu niteliğin hayatlarının diğer alanlarında da kızlarına fayda sağlayacağına inanıyorlardı (Sellers-Young, 1993, s. 105).

Yarı Japon yarı Alman bir Amerikalı olarak New York'taki kendi *nihonbuyō* eğitimi deneyimini incelediği otobiyografik araştırmasında Tomie Hahn, *seishin* ile ilgili olarak şunları söyler:

> [G]eleneksel sanat eğitiminin kuralları, bireysel adımlardan koreografiye veya aktarım sürecine kadar belirlenmiştir. Bu kuralları belirlenmiş sanatsal teknikler (*kata*), bir icracının teknik, ifadesel dağarcığının önemli bir parçasıdır. [...] yetiştirme ve eğitim, karakterin ve ruhsal gücün (*seishin*) geliştirilmesinin önemli bir süreci olarak ciddiye alınır. Bedenin fiili biçimi ve eylemlerinin, kişinin içsel doğasını (veya ruhunu) bedenleştirdiğine [*embody*] inanılmaktadır. Netice itibariyle, eğitim süreci çok önemlidir çünkü bedenin önceden belirlenmiş örüntülere (*kata*) uyması için eğitilmesi bireylerin karakterini "şekillendirir", geliştirir veya "yetiştirir" (1995, s. 42–43).

Bu makalenin amacı *nihonbuyō* eğitiminde *seishin*'in ne şekilde aktarıldığını incelemektir. Bunun için kuramsal kaynakların yanında yukarıda sözü edilen alan çalışmasında elde edilen verilerin birlikte değerlendirmesi ve böylelikle bütüncül bir bakış açısı yakalanması hedeflenmiştir. Makalenin ilk bölümünde *nihonbuyō* eğitiminin temel nitelikleri üzerinde durularak *kata*'nın aktarımına odaklanılmakta, sonrasında bu eğitim süreci içinde dans etme eylemi aracılığıyla *seishin*'in bedenleşmesi süreci tartışılmaktadır.

Araştırma Yöntemi

Kyoto'da yürütülen alan çalışmasında nitel araştırmanın önemli yöntemlerinden biri olan, araştırmacıların başkalarını gözlemleyerek ve araştırdıkları şeyi bizzat deneyimleyerek veri toplamalarına olanak tanıyan katılımcı gözlem kullanılmıştır (Kawulich, 2005). Sağlık nedenleriyle Nao Hoca'dan dans dersi alınması mümkün olmadıysa da araştırmacı ders mekanının bir parçası olarak hareket etmiş, bir yandan dersleri gözlemlerken bir yandan da ders aralarındaki gündelik sohbetlere katılmıştır. Bununla birlikte Brenda Farnell'ın (1999) bir hareket pratiği üzerine araştırma yaparken katılımcı gözlemin sınırları hakkında yaptığı uyarı önemlidir. Ona göre, bu tip araştırmalarda başkalarını gözlemlemek ve hareketi deneyimlemek önemlidir, ama bunlar diğer uygulayıcılarla konuşmadan onların bakış açılarını anlamak için yeterli değildir. Bu sebeple hocalar ve öğrencileriyle yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca öğrencilerin öğrenme süreçlerini daha iyi anlayabilmek ve farklı uygulayıcıların öğrenme deneyimlerini karşılaştırabilmek için hareket analizleri yapmak amacıyla derslerin video kayıtları da alınmıştır.

Kata'nın Aktarımı

Nihonbuyō eğitimi, diğer geleneksel Japon sanatlarında da olduğu gibi, *iemoto* adı verilen ustadan çırağa aktarım sistemine dayanır. Farklı isimler taşıyan *nihonbuyō* ekollerinin başında bulunan baş ustalara *iemoto* denir. Her bir *nihonbuyō* öğrencisi/icracısı/ustası kendi ustası, ustasının ustası, vb. silsilesi ile baş ustaya bağlıdır (Griffith ve Okada, 2016). Pratik anlamda *iemoto* sistemi, ustaların çırakların karşısında canlı olarak gerçekleştirdiği icrayı izleyerek bunu ellerinden gelen en iyi ve doğru şekilde taklit etmesine dayanmaktadır. Böylesi bir yöntemin, doğası gereği özneler arası *(intersubjective*) (Zlatev, Racine, Sinha ve Itkonen 2008) bir niteliğe sahip olması kaçınılmazdır. Çıraklardan ustalarının sadece dışsal, görünür eylemlerini (hareketler, jestler, ses, vb.) değil, aynı zamanda içsel, örtük eylemlerini de (tavır, mevcudiyet, duyusal ve duygusal yönelimler, vb.) gözlemlemeleri ve tekrar/taklit etmeleri beklenmektedir. Sonuç olarak, *nihonbuyō* eğitiminde ustadan çırağa aktarılan, belirli sanatsal becerilerin ve/veya bir repertuarın ötesine geçmekte ve açıkça

söylenmese de icranın içinde saklı olarak bulunan, kültürel olarak belirlenmiş kimi değerleri ve duyarlılıkları da içermektedir.

Alan çalışması boyunca Kyoto'da yaşayan *nihonbuyō* ustaları olan Nao Yoshimura ve Yayoi Wakayagi'nin bireysel dersleri düzenli olarak takip edilmiştir. Wakayagi ekolünde yetişmiş olan Yayoi Hoca profesyonel dansçı lisansını 1985 yılında, hocalık lisansını ise 1994 yılında kazanmıştır. O da Nao Hoca gibi bir yandan Wakayagi ekolüne bağlı olarak profesyonel olarak dans ederken öte yandan her yaştan amatör ve profesyonel öğrencilerine bireysel dersler vermektedir (Yayoi Wakayagi, n.y). Alan çalışması sırasında Nao Hoca'dan farklı olarak Yayoi Hoca'nın çocuk öğrencileri de bulunmaktaydı.

İzlenilen derslerde hocalar farklı ekollerden gelmelerine rağmen her ikisinde ortak olan belli bir yapının takip edildiği gözlemlenmiştir. *Nihonbuyō* eğitimi, yürüme ve yelpazenin tutuluşu gibi en temel çalışmalar hariç olmak üzere, Batılı dans türlerinde gördüğümüz gibi çeşitli egzersiz, doğaçlama, vb. çalışmalara dayanmamaktadır. Öğrenciler dans etmeyi kendi seviye ve yeterliliklerine uygun parçaları çalışarak öğrenirler. Bu, yeni başlayanlar dahil her seviye ve yaştaki öğrenci için geçerlidir. Çocuklar için onların yaşına uygun parçalar bulunmaktadır. Parçaları hoca seçer. Bir icracının profesyonel dansçı ya da eğitici lisansını kazanması ustası ile çalışmasını sona erdirmez. Alan çalışması sırasında Nao Hoca Nagoya'da yaşayan seksenli yaşlarındaki hocası Kio Yoshimura'dan, Yayoi Hoca ise kendi ekolünün baş ustasından düzenli olarak bireysel dersler almayı sürdürüyordu. Öğrenci yeni bir parça öğrenmeye başladığında, ilk derslerde hoca parçayı baştan sona icra eder. Bu sırada sağ arka tarafında yer alan öğrenci bir yandan onu dikkatle izlerken öte yandan yapabildiği kadarıyla onu birebir taklit etmeye çalışır (Şekil 1, Şekil 2). Zamanla hoca duruşlar, hareketler, yönler, zamanlamalar, vb. hakkında ufak tefek komutlar ve ipuçları vermeye başlar. Öğrenci koreografiyi az çok öğrendikten sonra usta onu izleyerek düzeltmeye başlar. Bu düzeltmeler sırasında olmayan kısımlar tekrar tekrar yeniden alınabilir. Bu sırada hoca yavaşlatma, parçalara bölme, detaya inme, öğrenciyi durdurarak onu dans etmeden izlemesini sağlama, öğrencinin tam karşısına geçerek anlık olarak hareketlerin tümünü, bir kısmını ya da bedenin seçili bir parçasını aynalama (Şekil 3), ritim verme, şarkının sözlerini hatırlatma, hatta öğrencinin bedenini dokunarak yönlendirme (Şekil 4) gibi teknikleri kullanır. Bununla birlikte ilk başta uygulanan birlikte dans etme yöntemi de sıklıkla yeniden kullanılır. Zamanla hoca daha çok izler (Şekil 5) ve baş daha yukarı, el daha geride, bakış daha erken gibi sözlü uyarılar artar. Kimi zaman hoca öğrenciyi durdurarak uzun uzun açıklamalarda bulunur. Ancak tüm süreç boyunca yapılan kısa ve uzun sözlü açıklama ve yönlendirmeler temel olarak bedenin şekillendirilmesine yöneliktir. Çünkü burada amaç *kata*'nın doğru şekilde aktarımını sağlamaktır.

Şekil 1

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisi ile yan yana dans ederek öğretiyor.



Şekil 2

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisi ile yan yana dans ederek öğretiyor.



Şekil 3

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisine aynalama yöntemi aracığıyla öğretiyor.



Şekil 4

Nao Yoshimura ders sırasında bir öğrencisinin bedenini dokunarak şekillendiriyor.



Şekil 5
Yayoi Wakayagi ders sırasında bir öğrencisini izliyor.



Bu aktarım sürecinin ayrıntılarına girmeden önce *kata* kavramının geleneksel sanatlar kadar gündelik Japon yaşamı içinde de oldukça önemli bir yeri olduğunu belirtmek gerekir. Japonlar için sıradan eylemler de dahil her şeyi yapmanın önceden belirlenmiş kuralları vardır. Nasıl oturulup kalkılacağı, nasıl yemek yeneceği, birine nasıl selam verileceği, nerede kiminle nasıl konuşulacağı, bir düşünce ya da duygunun nasıl ifade edileceği yazılı olmayan kurallar tarafından yönetilir. Boyé Lafayette De Mente Japon yaşam biçimini *kata* kavramı aracılığıyla incelediği kitabında "bir şeyi yapma biçimi" olarak çevrilebilecek *shikata* sözcüğünün Japoncada en çok kullanılan sözcüklerden biri olduğunu belirterek bu kültürde *kata* kavramından etkilenmemiş bir düşünce ya da davranışa rastlamanın neredeyse imkânsız olduğunun altını çizer; Japon toplumu bir *kata* toplumudur (2003, s. 1).

Japoncada *kata* iki farklı Çin karakteri ile yazılır. İki alt karakterin birleşimiyle oluşturulmuş olan *kata* (形) sözlükte "*shape* [şekil]", "*form* [biçim]" ve "*style* [biçem]" ile karşılanmaktadır (Demirci, s. 324; Kata, 2024). Üç alt karakterden oluşan *kata* (型) ise birbiriyle bağlantılı pek çok anlamı içinde taşımaktadır; "şekil", "tür/tip [*type*]", "biçem [*style*]", "kalıp/model [*model*]", "örüntü [*pattern*]", "hazır kalıp [*mold*], "dökme kalıp [*mould*]", "şablon [*template*]", "baskı [*impression*]", "dövüş sanatlarında önceden belirlenmiş pozisyon ve hareketler dizisi", "(*kabuki*, *nō*, vb.'de) biçem", "biçim [*form*]", "görenek [*convention*]", "gelenek [*tradition*]", "(standart) biçim", "formül"; "alışkı [*usage*]", "önceden belirlenmiş ölçü" ve "(cinse özgü) biçim" (Demirci, s. 530; Kata, 2024). Enrico Fongaro bu iki farklı Çin karakterinde bulunan alt karakterlerin *kata*'nın anlamını açıklığa kavuşturmakta önemli olduğunu düşünür. 型 karakterinin sol üst köşesinde bulunan 井 alt karakteri kaynaşma için yapılmış bir hazır kalıbı temsil ederken, altta yer alan 土 alt karakteri bu kalıbın kilden döküldüğüne işaret etmekte, sağ üst köşede yer alan iki çizgi ise döküm biçimini koruyan keskin bir aleti göstermektedir. 形 karakterinin solunda gene hazır kalıbı temsil eden 井 varken, sağında yer alan üç çizgi kalıbın oluşturduğu şeyin parlak ve pürüzsüz oluşunu, ondaki güzelliği imlemektedir. Tüm bunları göz önüne alarak Fongaro *kata*'yı, "bir şeye 'güzel bir biçim vermek' için kullanılan bir 'model', bir çeşit 'hazır kalıp' " olarak tanımlar (2023, s. 387).

Sözlük anlamları içinde de yer aldığı gibi *kata*'nın, pratikte oldukça somut bir karşılığı vardır. *Kata* hem icra hem de dövüş sanatlarında "önceden belirlenmiş bedensel hareketler dizisi"ni belirtir. Ancak bu kavramın salt biçimi ya da biçimselliği ifade etmenin ötesine uzanan bir derinliği de bulunmaktadır. Ayşe Nur Tekmen, *kata*'nın kalıp, şekil ve biçimin yanında "yapılış tarzı", "yöntem" anlamlarını da taşıdığını belirtir (2015, s. 92–93). Benzer biçimde De Mente *shikata* kavramının yapma biçiminin yanında yapma sürecinin düzenini de belirttiğinin altını çizer. Burada söz konusu olan mekanik bir yapma süreci değildir. *Shikata* kozmosun maddi ve manevi kurallarını bünyesinde taşımakta, toplum ve evrende bulunan uyumu ifade etmek ve sürdürmek için bir araç olarak şeylerin nasıl yapılması gerektiğinin yolu anlamına gelmektedir (De

Mente, 2003, s. 1). Benzer biçimde Fongaro, Japon sanatlarının geleneksel olarak bir "yol" olarak kabul edildiği olgusu üzerinde özellikle durur (2023, s. 385–386). Bu minvalde *kata*'yı bir "yapma yolu" olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Böyle bir tanımlama ile *kata* sadece fiziksel biçimleri, biçemleri ya da örüntüleri değil, davranışsal, toplumsal, kültürel, etik ve hatta manevi ve metafizik örüntüleri de içinde taşıyan bir kavram haline gelmektedir. Koji Matsunobu, *kata*'yı şu şekilde tarif eder:

> Geleneksel olarak Japon sanatları, öğrencilerin sanatın yapıları, sanatsal ve toplumsal davranışların örüntüleri ile ahlaki ve etik değerlerin hepsini önceden kurallarla belirlenmiş formüllere göre öğrendiği, kelime anlamıyla 'biçim' ya da 'kalıp' olan *kata* aracılığıyla korunmakta ve aktarılmaktadır. *Kata* daha önce gelen sanatçıların geliştirip muhafaza ettiği bir dizi bedensel harekettir. Sanatsal beceriye hâkim olmanın en etkili ve otantik yolunun *kata* olarak tanımlanan kalıbı [*model*] takip etmek olduğuna inanılır.
>
> [...] *Kata* ve 'biçim' (Japonca *katachi*) arasındaki fark ilkinin içeriğe bağlı, bedenleşmiş [*embodied*], alışılagelmiş, bağlamsallaştırılmış ve değerlerle yüklü bir biçim olmasıyken diğerinin soyut ve boş bir biçim olmasıdır (2011, s. 47–48).

Kata ve *katachi* arasındaki ayrım *nihonbuyō*'nun kökeninde yer alan daha eski türlerden biri olan *nō* tiyatrosunda, *tai* (bedenleşmiş biçim) ve *yū* (ifade gücü ya da tat) kavramları ile açıklanır. Babasıyla birlikte *nō* sanatının kurucusu ve en önemli kuramcısı olan Motokiyo Zeami'nin tanımıyla *tai* çiçekken *yū* çiçeğin kokusudur, *tai* ayken *yū* ay ışığıdır. Oyuncu *tai*'yi (*kata*) bir kenara bırakıp sadece icranın dışsal görünümü olan *yū*'yu (*katachi*) kopyalamaya kalkarsa hataya düşecek, sanatsal ifadesi yüzeysel olacak, ruhtan yoksun kalacaktır. Çiçek olmadan kokusu, ay olmadan ay ışığı olmadığı gibi, *kata* olmadan da *katachi* var olamaz. Bu sebeple bir oyuncunun yapması gereken *tai*'yi (*kata*'yı) mümkün olduğunca doğru ve iyi şekilde tekrarlamaktır. Bunu başardığında *yū* kendiliğinden ortaya çıkacaktır. "Bir eserin özü *yū*'dan (ya da *katachi*'den) değil, *tai*'den (ya da *kata*'dan) gelir" (Matsunobu, 2011, s. 48). Bu noktada *kata*'yı "yapma yolu"nun yanında, "dolu biçim" ya da "yüklü biçim" olarak da tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Kata'yı iyi bir biçimde öğrenmek için ustanın tam ve kusursuz şekilde taklit edilmesi gerekir. Japon kültüründe öğrenme eyleminin ne şekilde kavramsallaştırıldığını tespit etmeyi amaçlayan makalesinde Masako K. Hiraga, geleneksel öğrenim kalıbı içinde ön plana çıkan üç ana metafordan bahseder ve bunlardan biri "öğrenme örneği/modeli taklit etmektir" metaforudur (2008, s. 61–65):

> Açık talimatlar/yönergeler olmadan öğrenmek veya çevresel uyaranlar ve alışkanlıklar yoluyla öğrenmek, Japon öğreniminin karakteristik özelliğidir [...] Bu öğrenme tutumu, eğitim psikolojisinde ('talimat/yönerge modeli'nin [*instruction model*] tersine) 'geçişim modeli' [*osmosis model*] olarak adlandırılır [...] Eğitmenler sözlü talimatlar vermek yerine bir örnek göstererek öğrencilerin taklit etmeye teşvik edildiği çekici bir ortam yaratmaya çalışırlar (Hiraga, 2008, s. 64).

Bu anlayışa göre Japon gösterim sanatı geleneklerinde bir usta, öğrencilerine çeşitli talimatlar aracılığıyla *kata*'yı öğreten biri değildir. Onun yaptığı şey öğrencilerinin önünde *kata*'nın yaşayan, bedenleşmiş hali olarak hareket etmek ve böylece onlara bir "örnek", bir "model" sunmaktır. Hiraga tarafından ortaya konan Japon geleneksel öğrenme kalıbına ait bir diğer metafor, "öğrenme bir yolu izlemektir" fikrini içeren "öğrenme bir seyahattir" metaforudur (2008, s. 57). Burada can alıcı nokta, geleneksel olarak eğitmenin, yolda "önde giden" bir kişi olarak kabul edilmesidir (2008, s. 65); burada "eğitmenin YÖRÜNGESİ/YOLU, eğitmenlerini uzaktan dikkatle gözlemleyen ve taklit eden öğrenciler tarafından takip edilir" (2008, s. 57). Başka bir deyişle, eğitmen şu an öğrencinin takip etmesi gereken yolu daha önceden başarıyla tamamlamış

olan kişidir. Buna göre *nihonbuyō* geleneğini aktaran bir usta, *seishin* olarak adlandırılan içsel güce çoktan ulaşmış olarak kabul edilir. Onun yaptığı öğrencilerinin önünde bizzat kendi varlığıyla *seishin* için bir örnek, bir kılavuz olarak hareket etmektir ki böylelikle kendisinin önden gittiği yolu takip eden öğrencilerin de zaman içinde aynı niteliğe ulaşmaları mümkün olsun.

Nao Hoca'nın öğrencilerinden birinin aşağıda yer alan sözleri *nihonbuyō* eğitiminde usta çırak arasında bulunan bu kılavuz ve takipçisi ilişkisini çok iyi bir şekilde açıklamaktadır:

> Başlangıçta kendi seviyemi oldukça düşük görerek bir kabullenme duygusu ile Nao Hoca'nın hareketlerini taklit etmenin tamamen imkânsız olduğunu düşündüm, ancak derslerde daha ciddi hale geldiğimde hiç yapamadığım bazı hareketleri tekrar ede ede yapabiliyor hale gelmenin mutluluğunu yaşadım. Yapabildiğim sürece *kamigatamai* [*nihonbuyō*'nun Yoshimura ekolünün temsilcisi olduğu türlerinden biri] çalışmaya devam etmek istiyorum ve her ne kadar bana hala gibi imkânsız görünse de dileğim Nao Hoca'nın dansındaki güzelliğe biraz olsun yaklaşmak.[2]

Peki *seishin*'in aktarımında dans etme ediminin rolü nedir?

Dans Aracılığıyla *Seishin*'in Bedenleşmesi

Giriş bölümünde bahsedildiği üzere *seishin* kavramının çoklu anlamları içinde "istek/irade" ve "niyet" de bulunmaktadır. Fakat buradaki irade Batılı anlamda bir iradeye, kısaca kişinin nasıl davranacağını özgürce seçebilmesini veya karar verebilmesini sağlayan bir zihin yetisine (Pink, 1998) eşdeğer değildir. Tam tersine, Japon geleneksel sanatları eğitiminde temel amaçlardan biri bireysel isteğin/iradenin/niyetin askıya alınması, onun üstesinden gelinmesidir. Hiroyuki Noguchi'nin bedenin Japon kültüründe nasıl algılandığını incelediği çalışmasında açıkladığı üzere, *kata*'nın tekrarı aracılığıyla amaçlanan şey, zihnin irade ile ilgili olan, iradeden doğan etkinliklerini iptal ederek kişinin bir "alıcılık (*receptivity*)" hali içine girmesini sağlamaktır:

> Japonya'da Seiza adı verilen resmi oturma şekli [...] kişiyi tam bir alıcılık hali içine girmeye zorlar [...] Kata [Seiza gibi] sadece bedenin aldığı belirli pozisyonlardan ibaret değildir. Daha ziyade, 'almanın' içsel algısal deneyimine ulaşmak için gerekli olan hareket sürecinin bütünüdür. [...] Kata aracılığıyla 'alıcı' bir hale giriş sağlandığında, kişinin kendi iradesine yanıt verme yetisi dikkate değer ölçüde zayıflar. Kişinin bu hale girişini takip eden herhangi bir hareket, isteğe [*will*] ya da iradeye [*volition*] değil, fakat bütünüyle kişinin kendisine 'davet ettiği' ya da 'kabul ettiği' şeye tabi hale gelir. [...] Batılı beden anlayışına göre güç, kasların gerilmesiyle üretilir ki bu kişinin iradesiyle başlatılır. Öte yandan Japonlar, Güç'ün kişinin içine 'alması' gereken bir şey olduğuna, bilinmeyen bir yerden gelen ve dolayısıyla kişinin kendi iradesinin ürettiği herhangi bir gerilimle kesinlikle ilgisi olmayan bir şey olduğuna inanıyordu. [...] Kata'ya girmenin iradeyi olumsuzlayan eylemi, Güç'ün bilinmeyenden doğmasına neden olan şeydir (2004, s. 20–22).

Burada sır, hareketin ya da eylemin kendi kendine gerçekleşmesine izin verebilmektedir:

> Geleneksel Japon dansçılarının [...] güç veya güzellikleri doksan yaşında bile olsalar solmaz. Bunun nedeni, dansçının, kendi iradesi dışında ortaya çıkan Güç'ün hareketi başlatmak üzere 'davet edildiği' bir alıcılık hali içine girmesidir.

[2]Alan çalışması sırasında iletişim kurulan *nihonbuyō* öğrencilerinden aktarılan sözler, yazar tarafından yapılan birebir söyleşilerden alınan, düzenlenmiş alıntılardır. Bu söyleşiler İngilizce ve/veya Japonca dillerinde yapılmıştır.

> Kata'nın içinde Güç'ün gelişini bekleyen Japon sanatçının aradığı şey, sanatçının iradesinin herhangi bir müdahalesi olmadan kendiliğinden hareket eden Beden deneyimidir. İğne oyacısı 'iğnenin hareket ettiğini' söyler. 'İğneyi ben oynatıyorum' demez. Hattat 'fırçanın çalıştığını' söylerken, marangoz 'rendenin ilerlediğini' iddia eder.
>
> [..] Böylece sanatçının kabiliyeti her şeyden önce 'alıcı olma' yetisiyle, başka bir deyişle Kata'nın mükemmelleştirilmesiyle kanıtlanmıştır (Noguchi, 2004, s. 22).

Öyleyse *nihonbuyō* icracısının sahip olması gereken ve ustasından ona aktarılan içsel gücün, içsel odaklanmanın ya da konsantrasyonun, bir "alıcılık yetisi", hareketi başlatmak üzere bilinmeyen bir yerden gelen gücü "davet etme" yetisi olduğunu söylemek mümkündür. Bu amaca ulaşmak için zihnin etkisiz hale getirilmesi gerekir ki böylece beden kendiliğinden özgürce hareket edebilsin. Noguchi'nin iddia ettiği üzere, "Kata'nın peşinde koşarken Japonlar [...] zihni olumsuzlamakta ve bedenin —benliğe değil Doğa'ya ait olan bedenin— 'olduğu gibi' olmasına izin vermekte başarılı oldular" (2004, s. 20). Bu meseleye Japon *shakuhachi* (bambu flüt sanatı), *kouta* (bir türkü sanatı) ve *nihonbuyō* geleneklerinin eğitimi üzerine yazdıkları makalede Bruno Deschênes and Yuko Eguchi de değinmiştir. Onlara göre bu sanatlarda söz ve açıklamalara dayanmaktan ziyade bedensel tekrara dayalı bir eğitim verilmesinin nedeni Zen kültürü etkisi altındaki Japon kültüründe zihin aracılığıyla elde edilen bilgiye duyulan güvensizliktir. Kişisel gelişime uzanan yol, bedenin disiplinli eğitimi sayesinde zihnin dönüştürülmesi ve sonuç olarak ideal zihin-beden bütünlüğüne erişilmesidir (Deschênes ve Eguchi, 2018, s.64–65).

Nihonbuyō eğitiminde hedeflenen bedenin "olduğu gibi olma" ya da "kendiliğindenlik" hali Zeami'nin tanımıyla bir "kontrollü kendiliğindenlik"tir ki bu tüm usta *nō* oyuncularının sahip olması gereken bir niteliktir (Nearman, 1978, s. 317). Mark J. Nearman'in tanımıyla bu, "[t]üm çaba işaretleri ortadan kaybolduğunda ve böylece performansın incelikleri sanki kendiliğinden ve çaba harcamadan ortaya çıkıyor gibi göründüğünde" olan durumdur (1978, s. 320). Her ne kadar bu nitelik Zeami tarafından ileri bir seviyeye ait olarak görülse de kontrollü kendiliğindenliğe ulaşma amacı, açıkça söylenmese de *nihonbuyō* eğitiminin tüm aşamalarında bulunur. İcracıyı kontrollü kendiliğindenliğe ulaştıracak olan araç, sıkılmadan yapılan azimli tekrarlardır.

> Son dersten beri evimde çok çalıştım ve bugün mükemmel dans ettiğimi düşünüyordum. Ancak hoca hala yeterince iyi olmayan birçok şeye dikkat çekti. Ne kadar derin çalışırsam o kadar derine gidiyor, sonu yok. Ama daha derine indikçe daha çok keyif alıyorum. Hareketlerim yavaş yavaş gelişiyor ve hoca bana giderek daha fazla talimat veriyor. Belim aşağı indikçe, boynum birazcık daha eğildikçe ve bunun gibi talimatlarla giderek daha çok çalıştığım dans parçasındaki karakter olmaya başladım. Umarım bunu her geçen gün daha iyi yapabilirim.

Bu sözler Nao Hoca'nın *nihonbuyō* eğitimine beş yıl önce yetmişli yaşlarının başındayken başlamış olan bir başka öğrencisine aittir. Başta çok zorlanmış olsa da zamanla rahatladığını belirten öğrenci belli ki her geçen derste hocası tarafından önceden belirlenmiş olan *kata*'yı bedeninde daha da derinleştirmesi için teşvik edilmektedir.

Sellers-Young *nihonbuyō* eğitiminde tekrarın yerini şu şekilde açıklamaktadır:

> Öğrenci eğitmenin hareketini, tekrar aracılığıyla hareket öğrencinin bedenine yerleşene kadar taklit eder. Tüm öğrenme süreci boyunca sözsüz, sezgisel öğrenmeye yapılan bir vurgu vardır. Eğitmen öğrenciye bir hareketi nadiren açıklayacaktır. Bunun yerine, öğrenciler artan düzeyde bedensel farkındalık geliştirmeleri ve kelimenin tam anlamıyla 'bedenleriyle düşünmeleri' için teşvik edilirler (1993, s. 46).

Bu yöntem sayesinde öğrenciler "zihin/beden duyarlılıklarının [*introception*] seviyesini artırmak" için teşvik edilir ve "daha fazla öz-farkındalık seviyelerine" doğru itilirler (1993, s. 47). Sonuç olarak öğrencilerin deneyimledikleri şey bir "kendini gerçekleştirme" sürecidir ki bunu doğuran

> bedenin bu dünyadaki varoluşsal varlığını anlamadır. *Buyo* dahil bir sanatın peşinde koşan bir öğrenci, geleneğin teknikleri ve felsefesinin aynı anda hem yorumcusu hem de aktarıcısı olarak hizmet veren bir eğitmen ile birlikte bir çalışma yörüngesine (ya da Zen terminolojisi ile bir yola) girer. Eğitmen daha sonra öğrencinin kendini gerçekleştirme sürecinde kılavuzu haline gelir [...] öğrenci onu benliğinin bilinçdışı temellerini keşfetmek için teşvik edecek bir eğitmenle bir etkileşim içine geçer (Sellers-Young, 1993, s. 46–47).

Kökü Zen pratiğinde bulunan ve zihin/bedenin doğal şekilde işlevde bulunmasına engel olabilen tüm içsel engelleri yok eden bu süreci Sellers-Young "fiziksel araçlarla zihinsel cin çıkarma" diye adlandırır (1993, s. 47). Noguchi'nin altını çizdiği gibi, burada amaç, bedenin "olduğu gibi" olup kendi doğasına göre hareket etmesine ve hareketi başlatmak için gerekli olan gücü davet etmesine izin verebilen bir halin içine girmesidir.

Japanese dance: succession of a Kyomai master (Oka, 2005) ismini taşıyan belgeselde Kyoto'da bulunan geyşaları da yetiştiren ünlü Inoue ekolünün baş ustasının 2000 yılındaki değişimi hikâye edilir. Yachio Inoue IV (1905-2004) 1947 yılında baş usta olmuş, 1955 yılında Yaşayan Milli Hazine unvanını almıştır. Kızı olmadığı için halefi olarak torunu Michiko'yu yetiştirmiştir. Bu ekolde baş ustalığa geçerken öğrenilen özel bir parça bulunmaktadır. *Mushi no Ne* (Böceklerin Gürültüsü) ismini taşıyan bu parçadaki karakter bir sonbahar gecesi ay ışığında böceklerin şarkılarını dinleyen ve bu sırada ölümü düşünen yaşlı bir adamdır. Michiko o sırada henüz kırklı yaşlarında olduğu için aslında bu parçayı öğrenmek onun için erken sayılmaktadır. Fakat Yachio Inoue IV'ün yaşının oldukça ilerlemiş olması ve belki de Michiko'ya bu parçayı öğretemeden hastalanacak ya da bu dünyadan ayrılacak olması nedeniyle çalışmalara başlarlar. Michiko erken çocukluk döneminden beri uzun yıllardır babaannesi ile geleneksel aktarım yöntemini takip ederek çalışmaktadır. Fakat bu parçayı öğrenirken ilk kez ustası ondan farklı bir şey ister. Baş ustalık devir töreninde sergileyeceği bu özel parçayı öğrenirken babaannesinin icrasını aynen taklit/tekrar etmek yerine kendi *Mushi no Ne*'sini keşfetmelidir. Michiko ustasından ilk kez gelen böylesi farklı bir talep nedeniyle yönünü şaşırmış hissetse de ustasının talimatına uyar ve sıkı bir şekilde çalışmaya koyulur. Bu sırada babaannesinin uzun yıllar boyunca icra ettiği *Mushi no Ne*'sinin sadık bir seyircisi olarak şunları aktarır:

> 70 yaşından sonra onun *Mushi no Ne*'si daha az harekete sahip oldu. Beş adım üçe, hatta daha aza düştü. Ama onun her bir adımı bizim on adımda ifade ettiğimizden daha çok şey gösteriyordu. İşte böyle oldu. O güne kadar tecrübe ettiği ve üstesinden geldiği her şeyin ifade bulduğunu düşünüyorum.

Michiko'nun tanıklık ettiği şeyin aslında *seishin*'in Yachio Inoue IV'te bedenlenişi olduğunu söylemek mümkündür. Bu ustalık anında artık "biçimsel örüntüler" olarak *kata*'nın yerini "yüklü biçim" ve "yapılış yolu" olarak *kata* almıştır. Bu noktadan sonra adım sayısı, yelpazenin açısı gibi biçimsel öğelerin önemi ikinci plana itilmiştir. Önemli olan icracının bedeninin olduğu gibi, kendi doğasına göre, bir kendiliğindenlik içinde hareket etmesidir. Yachio Inoue IV dans etmemekte, bedenine davet ettiği bir güç tarafından dans ettirilmektedir. Bu elle tutulamayan, gözle görülemeyen ama yoğunluğu açıkça hissedilen güç, *seishin* denen içsel güçtür. Inoue ekolünün müstakbel baş ustası olarak Michiko'nun da bu özel niteliği sahip olması gerekmektedir. *Mushi no Ne*'yi başarıyla sergileyerek Inoue ekolünün beşinci ustası olarak Yachio Inoue V unvanını kazanır. Fakat bu unvanı taşıyabilmek için hiç durmadan ve pes etmeden, azimle çalışmaya devam etmesi gerekmektedir. Çünkü artık çırakların hatta diğer ustaların örnek alacağı baş usta odur.

Sonuç

Nihonbuyō geleneğinde *seishin*'in aktarımına dayanan eğitim sistemi her ne kadar ilk bakışta Japon kültürüne özgü bir yöntem gibi görünse de, bu sistemin incelenmesi günümüzde farklı yer ve kültürlerde yürütülmekte olan dans eğitimine katkıda bulunmaya açıktır.

Müzik, dans ve tiyatro gibi gösterim sanatlarında usta-çırak ilişkisi ve bedenleşen (*embodied*) aktarıma dayanan eğitim, temel olarak Asya gelenekleri içinde karşımıza çıkmaktadır. Modern zamanlarda çeşitli değişikliklere uğruyor olsa da Türkiye de dahil bu coğrafyada bulunan hemen hemen tüm gösterim sanatı gelenekleri bu tip bir yöntemi izlemektedir. Türk, Arap ve Fars müziğinde bulunan ve ustadan çırağa yüz yüze aktarıma dayanan meşk yöntemi bunun örneklerinden biridir (Behar, 2014). Bununla birlikte Batı'da yer alan çağdaş tiyatro ve dans yaklaşımları içinde de bedenlenmiş aktarıma dair bir ilginin özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladığı, çeşitli Batı dışı pratikleri inceleyen Jerzy Grotowski ve Phillip Zarrilli gibi isimlerin buna özel olarak ilgi gösterdiği görülmektedir.

Seishin'in aktarımındaki incelikler, tiyatro ve dans uygulayıcıları ve eğiticileri için pek çok konuda yol gösterici olabilir. Her şeyden önce bu anlayışa göre uygulayıcılar için çıkış yolu, duygular, düşünceler, ruhsal tepkiler değil, bedenin ta kendisi olmalıdır. Çünkü en güvenilir olan bedendir. Temel amaç onun kendiliğindenliğe, olduğu gibi olmasına izin verebilmektir. Bu olduğu zaman ruh/beden bütünlüğüne ulaşmak da mümkün olacaktır. Bir diğer nokta bu anlayışta önceden belirlenmiş ve uygulayıcıların bedenlerini söz konusu bütünlüğe ulaşacak şekilde şekillendirme yetisine sahip güçlü hareket kalıpların bulunmasının önemidir. Tüm bunlarla birlikte *seishin* kavramı bize ustalık kazanmanın sadece teknik beceriyi elde etmekle değil, aynı zamanda ruhsal olgunluğa ve güce erişmekle de ilgili olduğunu hatırlatır ki bu, yıllar boyunca ısrarlı ve sıkı çalışmayı gerektirmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Düzce Üniversitesi'nden (Tarih: 26.05.2022, Sayı: 2022/292) alınmıştır.
Hasta Onamı: Yazılı hasta onamı bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır.
Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Makaleye konu olan çalışma, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından sağlanan 2219-Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı desteğiyle 1 Nisan 2022-31 Mart 2023 tarihleri arasında Osaka Üniversitesi-Japonya'da gerçekleştirilen 'Kültürün Dans Aracılığıyla Bedenlenmiş Aktarımı: *Nihonbuyō* Eğitimi Üzerine Uygulamalı bir İnceleme' isimli projeye (no. 1059B192001007) dayanmaktadır.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Düzce University (Date: 26.05.2022, Number: 2022/292).
Informed Consent: Written informed consent was obtained from all participants who participated in this study.
Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The study in question is based on the project titled 'Embodied Transmission of Culture through Dance: A Practice-Based Investigation of *Nihonbuyō* Training' (no. 1059B192001007) carried out at Osaka University, Japan between April 1, 2022 and March 31, 2023, with the support of the 2219-International Postdoctoral Research Fellowship Program provided by the Scientific and Technical Research Council of Türkiye (TÜBİTAK).

Yazar Bilgileri / Author Details
Şebnem Sözer Özdemir
[1] Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Düzce, Türkiye
0000-0001-5957-4306 sebnemsozerozdemir@yahoo.com.tr

Kaynakça | References

Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.

De Mente, B. L. (2003). *Kata: The key to understanding & dealing with the Japanese!* Tuttle Publishing.

Demirci, M. (2022). *Yeni Japonca Türkçe kanji sözlük*. J.K.E.M. Yayınları.

Deschênes, B., & Eguchi, Y. (2018). Embodied orality: Transmission in traditional Japanese music. *Asian Music*, 49(1), 58–79.

Farnell, B. (1999). It goes without saying – but not always. In T. Buckland (Ed.), *Dance in the field: Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 145–160). New York: St. Martin's Press.

Fongaro, E. (2023). Kata. In S. Flavel & C. Robbiano (Eds.), *Key concepts in world philosophies* (pp. 385–392). UK, USA: Routledge.

Griffith, P. & Okada, M. (2016). Interlude: Nihonbuyo: classical dance. In J. Salz (Ed.), *A history of Japanese theatre* (pp. 141–149). UK: Cambridge University Press.

Hahn, T. (2007). *Sensational knowledge: Embodying culture through Japanese dance*. Wesleyan University Press.

Hiraga, M. K. (2008). Tao of learning: metaphors Japanese students live by. In E. A. Berendt (Ed.), *Metaphors for learning: cross-cultural perspectives* (pp. 55–72). Netherlands, USA: John Benjamins Publishing Company.

Kata. (2024, 4 Şubat). Jisho içinde. https://jisho.org/search/kata

Kawulich, B. B. (2005). Participant observation as a data collection method. *Forum: Qualitative Social Research*, 2(6), n.p.

Leiter, S. L. (2006). Buyo. In *Historical dictionary of Japanese traditional theatre* (pp. 47–48). USA: The Scarecrow Press.

Matsunobu, K. (2011). Creativity of formulaic learning: Pedagogy of imitation and repetition. In J. Sefton-Green, P. Thomson, K. Jones & L. Bresler (Eds.), *The Routledge international handbook of creative learning* (pp. 45–53). USA: Routledge.

Moeran, B. (1984). Individual, group and seishin: Japan's internal cultural debate. *Man*, 19 (2), 252–266.

Nearman, Mark J. (1978). Zeami's kyūi. A pedagogical guide for teachers of acting. *Monumenta Nipponica*, 33 (3), 299–332.

Noguchi, H. (2004). The idea of the body in Japanese culture and its dismantlement. *International Journal of Sport and Health Science*, 2, 8–24.

Oka, N. (Yönetmen). (2005). *Japanese dance: succession of a Kyomai master* [Film]. Warner Brothers.

Oshima, M. (2002). Classical dance. In S. Buckley (Ed.), *Encyclopedia of contemporary Japanese culture* (pp. 75–76). UK, USA: Routledge.

Pink, T. (1998). Will, the. In e. Craig (Ed.), *Routledge encyclopedia of philosophy*. https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/will-the/v-1

Seishin. (2024a, 4 Şubat). Jisho içinde. https://jisho.org/search/seishin

Seishin. (2024b, 4 Şubat). Nihongomaster içinde. https://www.nihongomaster.com/japanese/dictionary/word/36408/seishin-%E7%B2%BE%E7%A5%9E-%E3%81%9B%E3%81%84%E3%81%97%E3%82%93.

Sellers-Young, B. (1993). *Teaching personality with gracefulness: The transmission of Japanese cultural values through Japanese dance theatre*. University Press of America.

Tekmen, A. N. (2015). *Toplum hayatından iş hayatına kata*. S. Esenbel & E. Küçükyalçın (Ed.), Türkiye'de Japonya çalışmaları II içinde (s. 91–100). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Wierzbicka, A. (1991). Japanese key words and core cultural values. *Language in Society*, 3 (20), 333–385.

Yayoi Wakayagi (n.y.). *Info*. 26 Ekim 2022 tarihinde https://yayoiwakayagi.com/ adresinden elde edilmiştir.

Yoshimura, N. (2018, Temmuz). ゆかた会　終了報告 [*Yukata buluşması kapanış raporu*] [Web blog yazısı]. https://www.yoshimuranao.com/single-post/2018/07/06/%E3%82%86%E3%81%8B%E3%81%9F%E4%BC%9A-%E7%B5%82%E4%BA%86%E5%A0%B1%E5%91%8A

Yoshimura Nao (2012). *About*. 26 Ekim 2022 tarihinde https://www.yoshimuranao.com/ adresinden elde edilmiştir.

Zlatev, J., Racine, T. P., Sinha, C. & Itkonen, E. (2008). Intersubjectivity: What makes us human?" In J. Zlatev, T. P. Racine, C. Sinha & E. Itkonen (Eds.), *Shared mind: Perspectives of intersubjectivity* (pp. 1–14). Netherlands: Benjamins.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 359–370

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1642619

Başvuru | Submitted 18.02.2025
Kabul | Accepted 07.04.2025
Online Yayın | Published Online 11.04.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Rancière'in İmge Krizi Düşüncesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Metaforik İmgeleri

Metaphorical Images of Beckett and Müller on the Context of Rancière's Idea of Image Crisis

Elif Ceren Bodur [1]

[1] İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Rancière'e göre çağdaş söylemlere bakıldığında günümüz itibariyle imgenin sanat yapıtı içerisindeki konumu iki seçenek arasına sıkışmaktadır. İlki, artık gerçekliğin olmadığı, sadece imgelerin olduğu; ikincisi ise tam tersine artık imgelerin üretilemediği, kendini hiç durmadan yeniden sunan bir gerçekliğin olduğu sanat yapma biçimi. İmgenin bu iki seçenek arasına sıkıştığında krize girdiğini ifade eden Rancière, krizin aynı zamanda krizden çıkmanın olanaklarıyla birlikte belirdiğini düşünmektedir. Rancière'e göre, krizden çıkmanın olanağı, metaforik imge adını verdiği yeni bir imge düzeninde bulunabilir. Bu çalışma, Rancière'in imge krizi düşüncesini tiyatrodaki temsil kriziyle birlikte ele alarak, Beckett ve Müller'in son dönem oyunlarındaki imge yaratımını kriz düşüncesi ve metaforik imge üretimi dolayımında tartışmayı hedeflemektedir.

Abstract

According to Rancière, when examining contemporary discourses, the position of the image within the artwork is caught between two options. The first is a form of artistic creation in which reality no longer exists, only images; the second is, conversely, a form of artistic creation in which images can no longer be produced, and reality continuously presents itself anew. Rancière, who argues that the image falls into crisis when caught between these two options, also believes that this crisis emerges alongside the possibilities of overcoming it. According to Rancière, the possibility of overcoming the crisis lies in a new system of images called the metaphorical image. This study aims to discuss Rancière's concept of the image crisis together with the crisis of representation in theater, focusing on image creation in the late plays of Beckett and Müller in terms of crisis thinking and metaphorical image production.

Anahtar Kelimeler İmge · Rancière · Kriz

Keywords Image · Rancière · Crisis

Yazar Notu Bu makale, Doç. Dr. Oğuz Arıcı danışmanlığında hazırlanan "Rancière'in İmge Felsefesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Oyun Yazarlığında İmgeler Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezi çalışmasından türetilmiştir.

Author Note This article is derived from the master\'s thesis titled "A Study of Images in Beckett and Müller\'s Playwriting in the Axis of Rancière\'s Philosophy of Image" prepared under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Oğuz Arıcı.

Atıf | Citation: Bodur, E. C. (2025). Rancière'in imge krizi düşüncesi ekseninde Beckett ve Müller'in metaforik imgeleri. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 359-370. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1642619

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Bodur, E. C.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Elif Ceren Bodur elifcerenbdr@gmail.com

Extended Summary

Jacques Rancière defines three major historical art regimes: the ethical regime of images, the representative regime, and the aesthetic regime. The ethical regime of images focuses on the relationship between art and truth, where art and truth are not entirely separate. In the representative regime, art begins to detach from the realm of truth, narrating what is possible within a fictional universe, guided by Aristotle's rules in *Poetics*. The aesthetic regime, on the other hand, represents a fundamental departure from Aristotle's schema of representation. Each of these art regimes generates its own forms of images.

According to Rancière, the images produced within the aesthetic regime of art—the dominant artistic paradigm of today—are in crisis. However, every crisis also carries the potential for its own resolution. Rancière proposes what he terms *metaphorical images* as an alternative form of image within the aesthetic regime and as a means of overcoming the crisis.

This study will explore Rancière's concept of the image crisis alongside the crisis of representation in theater. It aims to examine image creation in the late plays of Samuel Beckett and Heiner Müller through the lenses of crisis thinking and metaphorical image production. Rancière discusses the crisis of the image in the aesthetic regime of art through two contemporary discourses. He argues that contemporary image creation is caught between two options: the first being that reality no longer exists, and only images remain. In this artistic world devoid of reality, images lose any clear reference point; the connection between the signifier and the signified is severed. As a result, images within the artwork emerge as fragmented accumulations, lacking intellectual depth or context.

The second discourse presents the opposite perspective: images have vanished, signaling the end of representation. Only pure reality remains, where art and life are inseparably intertwined. In this discourse, the manner in which an artwork presents itself blurs the line between performance and everyday life, making it difficult to distinguish whether an event in public space is a performative act or part of ordinary reality.

Rancière argues that images are not confined to these two extremes. An image in crisis can also serve as a means to alter our perspective. While Rancière primarily examined images within the aesthetic regime through literature, cinema, and visual arts, interpreting metaphorical images as a solution to crisis in cinema and sculpture, this study focuses on theater. Specifically, it investigates how Beckett and Müller positioned images within their late play texts.

Asserting that theater has undergone an image-centered transformation over the past century, this study analyzes the literary images in Beckett's and Müller's plays through Rancière's concept of metaphorical images. In this context, the first part of the study establishes the connection between the crisis of representation and the crisis of the image, emphasizing the relationship between the historical avant-garde movement and these crises. The second part explores how Beckett's and Müller's plays depart from representational art and align with the aesthetic regime, analyzing the playwrights' strategies both comparatively and in terms of their capacity to generate metaphorical images, with particular emphasis on their shared techniques.

Rancière'in İmge Krizi Düşüncesi Ekseninde Beckett ve Müller'in Metaforik İmgeleri

Rancière sanatın estetik rejiminde imgenin bir krize girdiğini ve günümüz çağdaş söyleminde iki seçenek arasına sıkıştığını iddia etmektedir: "Artık gerçeklik yok yalnızca imgeler var, ya da tersine, artık imgeler yok, yalnızca kendini hiç durmadan kendine yeniden sunan bir gerçeklik var" (Rancière, 2008, s.3). Eğer yalnızca imgeler var ise, gerçekliğin olmadığı bu evrende, imgelerin gönderme yaptığı bir referans noktası bulunamaz. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı kopmuştur. Sanat yapıtında imgeler hiçbir şeye referans vermeyen, düşünsel arka plandan yoksun bir yığın olarak ortaya çıkarlar. İmgenin herhangi bir hafızasının olmayışı, *her şeyin her şey olabildiği* bir sanat yapma biçimini doğurmuştur. Dahası bu imgeler kapitalist üretim ilişkileri içinde kendilerine ticari işbirlikçiler olarak yer bulabilmektedir.

İkinci senaryoya geldiğimizde söylem, birincinin zıddını, imgelerin kaybolduğunu, yalnızca salt gerçeklikle baş başa olduğumuzu imler. Bu söylemde sanat ve yaşam birbirinden ayrılmaz bir biçimde iç içe girmiştir. Öyle ki artık, kamusal alanda ortaya çıkan bir olayın performatif bir icra mı yoksa gündelik yaşamın bir parçası mı olduğu konusunda ayrım yapılamaz hale gelmektedir. Bu durum ya her şeyin izlenebilir olduğuna ya da izlenmeye değer hiçbir şeyin olmadığına kani olan iki uç arasında salınmaktadır. Örnek olarak 2001 yılında Londra'da bulunan *Eyestorm Gallery*'de gerçekleşen bir enstalasyon "kazası"ndan bahsedebiliriz. Damien Hirst'ün Evim Evim Güzel Evim adındaki enstalasyonunda galeri kapandıktan sonra temizlik görevlisi sergiye ait olan kül tablası ve bardakları temizlemiş ve birtakım yığınları çöpe atmıştır (Çolak, 2020, s.201). Bu örnekte sanat eserinin kurgusal/temsili yanının *fark edilemediğini,* eserin kendini salt bir gerçeklik olarak sunduğunu görüyoruz.

Rancière'e göre kriz, tarihsel olarak önü alınamaz bir insanlık durumudur ve her zaman onu çözebilmenin olanaklarıyla birlikte belirmektedir. Dolayısıyla iki uçlu çağdaş imge söylemi, yeni bir tarihsel kırılmanın eşiğinde olduğumuzun haberini veriyor olabilir. İmgenin krizi, imgenin içinde olduğu krizi yeniden değerlendirebilme şansını doğurmaktadır.

Krizden çıkmanın olanakları Rancière'de sinema, heykel, fotoğraf ve roman sanatları üzerinden tartışılmıştır. Rancière, düşünceli/kurtarıcı imge olarak da adlandırdığı metaforik imgeleri sanatın estetik rejimine bağlı olarak ortaya çıkan bir imge düzeni olarak tanımlamaktadır. Rancière'e göre sanatın estetik rejimi iki uçlu kriz söylemini derinleştiren imgeler üretmekle birlikte bu kriz senaryolarından hiçbirine tabii olmayacak bir yeniden düşünme biçimine olanak veren imgeler yaratma olanağını da taşımaktadır. Metaforik imge, Rancière'de estetik rejimin olanaklı kıldığı alternatif bir düşünce düzlemi olarak önerilmektedir.

Özellikle 20. yüzyıldan itibaren tiyatro sanatında yazınsal ve görsel anlamda imge eksenli bir dönüşüm yaşandığını iddia eden bu çalışma, Beckett'in son dönem kısa oyunlarından Ben Değil (*Not I*, 1972), Bu Kez (*That Time*, 1975), Solo (*Piece of Monologue*, 1980) ile Müller'in Resim Tasviri 'ndeki (alm. *Bildbeschreibung*, ing. *Explosion of a Memory/Description of a Picture,* 1984) imge yaratımını Jacques Rancière'in imge felsefesi ve sanat rejimlerinde ortaya çıkan metaforik imge dolayımında ele almayı amaçlamaktadır. Beckett ve Müller'in metinlerindeki imge düzeninin, imgenin içinde olduğu krizde bir çatlak yaratıp yaratmadığı sorusu cevaplanmaya çalışılacaktır.

Ranciere'de Sanat Rejimleri

Rancière'de sanatın estetik rejimi ve onun imgelerinde saptadığı imge krizi fikri, öncesinde imajların etik rejimi ve temsili rejim olarak tanımladığı iki büyük sanat rejimine eklemlenir. İmajların etik rejimi sanatların hakikat ile olan ilişkisini merkeze alır ve onlara değerini gerçeğe uygunluğu ölçüsünde verir. Rancière'e göre bu evrede gerçek anlamda sanat yoktur, içsel hakikatlerine, bireylerin ve topluluğun varoluş tarzı üzerindeki etkilerine bağlı olarak üzerine yargıda bulunulan imgeler vardır (Rancière, 2012, s.32). Sanat ile hakikat tam olarak ayrışmamıştır, bu nedenle Rancière, imajların etik rejimini "kendi birliğinin şarkısını söyleyen ve dansını eden cemaatin koreografik formu"na (Rancière, 2008, s.149) benzetmektedir. Bu rejim bizi Platoncu geleneğe götürmektedir. Platon'un evreninde *hakiki* olan fenomenler aşkın olan *eidos*'un (tanrısal olan form, idea) bir kopyasıyken sanatlar bu fenomenleri bir kez daha yansılayarak kopyanın kopyası oluyordu. Platon sanatı yanılsamanın yanılsaması olduğu için hakikatten uzaklaşma olarak gördüğünden, ona göre sanatçının yaptığı aslında bir aldatmacadır. Platoncu bakışa uygun bir biçimde Rancière'in imajların etik rejimi nosyonunda, sanat yapmaya çalışmayan bir sanat formu vardır. İmajların etik rejimi kendini *çıplak* imgelerle kurmaktadır. Çıplak imge sanat yapmayan, gerçeklik hakkında bir tanıklık, bir tarih izi fikridir (s.26).

Üç büyük sanat rejiminden ikincisi temsili rejimdir ve ona bağlı olarak Rancière'in *gösterici* imge dediği imgeler vardır. İmajların etik rejiminin Platon'un felsefesiyle özdeşleştirilmesine benzer bir biçimde temsili

rejim de karşılığını Aristoteles'te bulur. Esas olarak temsili rejimi kuran temel nedir diye sorduğumuzda Horatio'nun *Ut Pictura Poesis*[1] deyişine başvurabiliriz. Rancière bu ifadeyi alıntılayarak temsiliyet rejimini söylenebilir ile görülebilir arasında, görülebilir ile görülemez arasında belli ilişkiler sisteminin rejimi olarak tanımlar (s.15). "Resim şiir gibidir", yani bir resim görülebilir olma yoluyla sözle anlatılabilecek olanın hikayesini bize verirken; bir şiir görülemeyeni gözümüzde canlandıracak hikâyeyi yazabilir. Öyleyse kullanılan araçtan (*medium*) bağımsız olarak temsili rejimde sanat ürünleri özünde bir hikâye anlatmaya çalışmaktadır. Temsili rejimi kuran temel, Aristoteles'in Poetika'da şiirin en önemli öğesi olarak belirttiği hikâye (*mythos*) dir. Deranty'e göre Aristoteles'in anahtar girişimi tragedyayı Platon'un yargılamasından kurtarmasıdır (Deranty, 2010, s.124). Bunu da tragedyayı hayattaki gerçeklikten ayırıp kurgusal bir gerçeklik vererek sağlamıştır. Böylece sanatın çerçevesinin içine giren bu yeni kurgusal dünyada tanımlanan kurallarla sanat, Platon'un ahlaki yaptırımlarından ve toplum yararına taşıması gereken işlevselliğin yükünden kurtulmuş olur. Temsili rejim, batı sanatının konvansiyonu haline geldiğinden, bugün aslında sanat ya da temsil dendiğinde genellikle temsili sanat rejimine atıf yapılmaktadır. Alımlayıcının alışkanlıkları temsili sanat rejiminin üretimleri çerçevesinde geliştiğinden, klasik yapının dışına çıkan üretimler çağdaş, avangard, postmodern gibi kavramlar kullanılarak ifade edilmektedir. Temsili rejim kendini *gösterici* imgelerle kurmaktadır. Gösterici imgeler kurgusaldırlar. Gerçekliğe değil, gerçekte olması *olası olan* şeye dayanırlar.

Rancière'in estetik rejim adını verdiği son büyük rejim ise temel olarak Aristoteles'in temsil şemasından uzaklaşmaktır. Temsili rejimin şemasında üç temel şart vardır: 1. Görülür olanın söze bağımlı olması. 2. Temsiliyet içindeki yapıların düzenli kullanılması (Öngörülebilir olanla beklenmedik olarak gelip şaşırtan arasındaki ayarlanmış ilişki). 3. Temsil varlıklarının Platon'un evreninden kurtulmuş, kurgusal, ancak yine de birer *benzerlik* varlığı olmaları (Rancière, 2008, ss.115-117). Benzerlik varlığı olmaktan kasıt ister gerçeğe ister fantasmaya dayalı olsun temsil varlıklarının duygu ve eylemleri paylaşılabilen, gerçek hayattakine benzer duygular uyandırabilen varlıklar olmalarıdır. Sanatta temsiliyet rejiminden kopuş Rancière'e göre temsiliyet rejiminin üç şartı olarak belirttiği bu çerçeveden kopuştur.

Bu noktada estetik rejimde temsiliyet rejiminin şartlarından kopuşu temsil krizi ve imgenin krizi kavramlarıyla birlikte ele almak gerekiyor.

Temsil Krizi, İmgenin Krizi

Temsil krizinin sanatın her alanında ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Ancak tiyatro üzerinden konuşulacak olursa, Karacabey, tiyatronun tanım ölçütünün temsile bağlı olması dolayısıyla temsil krizinden daha çok etkilendiğini öne sürmektedir (Karacabey, 2007, s.123). Temsil krizi, Aydınlanma döneminin deney, akıl, bilim gibi kurucu unsurlarının sorgulanmaya başladığı bir toplumsal dönüşümün ardından toplumun üyelerinin halet-i ruhiyesinde ve onların sanat yapma biçimlerinde kendini bulan bir paradigma değişimidir. Anlamın, hakikatin, akıl yoluyla sistematik olarak kurulan her türlü yapının sorgulanmasıdır. Bu aynı zamanda Batı felsefesinin temelini oluşturan söz merkezli (*logocentric*) anlayışın sarsılmaya başlamasının miladıdır. Dilin tutarlı bir anlamsal dizge yaratan sistematik yapısı, klasik temsilde- Rancière'ce temsili rejimde- hakikati doğrudan işaret edebilen bir araç olarak görülüyordu. Ancak 18. yüzyıldan itibaren ivmesi artan çeşitli toplumsal, bilimsel dönüşümlerle birlikte akla olan güvenin sarsılması, hakikatin farklı veçhelerinin olabileceğine dair tasavvuru ortaya çıkartmış, sistemli yapılara olan inancı sarsmıştır. Bunun sonucu olarak dilin, sanat eserinde insanın içinde olduğu zorluğu dile getirebilmesini sağlayan konumu, hakikati gösterebilme işlevi şaibeli bir hal almıştır. Bu anlamda, temsil krizinin içinde ele alınan sanatsal deneylerin dilin kullanımındaki deformasyon ve çeşitlilik üzerinde yoğunlaşmasını, insan ile hakikat arasındaki köprünün dil olduğu düşüncesinin terkediliyor olmasına bağlayabiliriz.

[1] Horatio'nun Ars Poetika'sında bahsedilen "*Resim şiir gibidir*" anlamına gelen cümle.

Rancière temsil sisteminin egemenliğinin sorgulanmaya başlanmasını 18. yüzyılın ortalarına kadar götürmektedir. Temsil kriziyle ilgili sorunu da şöyle tanımlamıştır: Sorun temsili rejimin; görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir süreklilik olduğunu varsaymasında (Rancière, 2010, s.55). Yani varsayıma göre temsili rejim, taklit yoluyla herhangi bir vahşeti, zorbalığı, adaletsizliği ortaya sererse seyircilerin bunu alımlaması sonucu bireysel ve toplumsal düzeyde bir şeyler değişebilir inancını taşımaktadır. Herhangi bir ahlak dersi vermeye koşullanmış bir didaktizm içinde olmasa dahi alımlayıcısında *bir şeyleri* değiştirme, onları duygusal veya eylemsel olarak harekete geçirebilme gücüne sahip olduğunu savunmaktadır. Rancière temsili rejimin düzeneğindeki çatlağın, ortaya konulan ürünün ve performansın etkisinin varsayılan nedensellik ilişkisine bağlı olmadığının fark edilmesiyle başladığını ifade etmektedir ve bu krizin ilk olarak tiyatro ile görüldüğünü belirtmektedir. Rancière'e göre söz konusu kriz durumunun filizlerini Rousseau'nun İnsandan Kaçan (Molière, 1666) oyununa yönelttiği eleştiride bulmak mümkündür (s.55). Bu eleştiride, sanatın (temsili sanat) izleyenleri üzerindeki etkileyici ve dönüştürücü gücüne olan inancın boşa çıkarılması durumu söz konusudur. Moliere'in tiyatrosu ikiyüzlü sosyetiklerin sahteliğinden kaçan bir karakter üzerinden toplumdaki ikiyüzlülüğün maskesini düşürebilecek midir? Rousseau'nun akıl yürütmesi basittir. Ona göre, paradoksal olarak tiyatroya (temsili sanat formu olarak) hükmeden yasa bu ikiyüzlülük yasasıyken (s.56) (temsil olduğunu gizleyen temsil iki yüzlüdür) 'gerçekler' temsili yöntemle ortaya çıkarılamaz. Dolayısıyla içerik veya üslupta değil, mekanizmanın kendisinde bir sorun vardır. Rancière, Rousseau'nun incelikle vardığı bu saptamayı iyi değerlendiremediğini, çözüm yolu olarak da Platoncu temel etik rejime geri dönüşü önerdiğini söylemektedir: Rousseau'nun önerdiği, tiyatro seyircisinin karşısına eylem halindeki halkı, tiyatrodaki mimesis'in karşısına doğru mimesis'i, yani eylem halindeki kent-devletin koreografisini koymak ve düşüncelerin artık temsil edilen şeyler olmaktan çıkarak topluluğun oluş tarzına dönüştüğü temel etik modele dönmektir (s.57). Bu düşünce 20. yüzyıldan itibaren varlık göstermeye başlayan tarihsel avangard hareketle de kesişme alanlarına sahiptir.

Bürger, avangard kuramında avangard hareketle birlikte sanatın bir özeleştiri evresine girdiğini ve buradan da sanatın çeşitli veçhelerinin veya ekollerinin değil, bir kurum olarak sanatın kendisinin eleştirisinin doğduğunu söylemektedir (Bürger, 2019, ss.60-61). Bürger'e göre avangardın yönteminin temeli, hayattan kopmuş olan sanatı tekrar hayatla özdeş kılma gayesi, 18. yüzyıldan itibaren burjuvanın yükselişi ve sanatın özerkleşmesi projesiyle bir çatışma halidir. Tarihsel avangardlar tüm kurumlarıyla birlikte sanat kavramının kendisine saldırmışlardır. Burada paradoksal olan, avangardların 'modernist' olarak ele alınmasına rağmen aynı anda modernizme ait kurum ve yapılarla savaşıyor olmalarıdır. Avangardların modernizmini, 17. yüzyılın Aydınlanmacı modernizminin gelenekçi kurumlarına karşı mücadele veren yenilikçi bir modernizm olarak kavramak yerinde olacaktır.

Bürger, avangard hareketin ortaya çıkışını Marksist *özeleştiri* kavramına yaslanarak açıklamaktadır. Özeleştiri kategorisi, sisteme içkin yapılan eleştiriden ayrılmaktadır. Bir sanat ekolünün bir başka sanat ekolünü eleştirmesi sisteme içkindir. Ancak özeleştiri, 'şimdi'yi iyi bir şekilde kavrayarak kavramın kendisine dair kapsamlı bir eleştiri yapma imkânı tanımaktadır. Bu kavrayış sanatın belli veçhelerini değil, onu yapısal ve kavramsal olarak tüm boyutlarıyla, ontolojik olarak eleştirmeyi olanaklı kılar. Bürger'e göre avangardlar tarihsel olarak sanata dair bir 'özeleştiri' yapma imkânı bulmuşlardır. Bürger, özerk sanat kurumlarının içindeki süreçsel gelişiminin 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde şu şekilde olduğunu ifade etmektedir:

""(...) Gerçi özerk sanat kurumu tam olarak gelişmiştir; ama bu kurum içerisinde, son derece siyasi nitelik taşıyan ve bu nedenle kurumun özerklik prensibine aykırı olan içerikler hala mevcuttur. Ne zaman ki içerikler de siyasi niteliklerini yitirir, sanat kendisi dışında hiçbir şey olmak istemez, işte ancak o zaman toplumsal bir alt-sistem olarak sanatın özeleştirisi olanaklı olur. Bu aşamaya 19. yüzyıl sonunda estetizmde ulaşılmıştır" (s.66)."

Bürger, sanatın boğulduğu estetizmin, biçimin içeriğin kendisi haline gelmesi durumunun Mallarmé, Valery gibi sanatçıları bile yıllarca eser veremedikleri bir tıkanıklık noktasına sürüklediğini söyler ve bu 'sanat krizine' dair özeleştirinin avangardlar tarafından yapıldığını ifade eder.

Rancière, tarihsel avangardlar öncesi dönemde 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başı arasında başlayan sanatsal kültürel dönüşümlerle ortaya çıkan estetik rejimi temel olarak Aristotelesçi hikâye yapısından kopuş olarak tarif etmiştir. Bu dönüşümler romanda Flaubert ve çağdaşları, şiirde Baudelaire, Mallarmé, Valery gibi isimler üzerinden estetik rejimin kapısını çoktan aralamıştı. İmgeyi referanslarından kopartarak kendi içine kapatan saf sanat formundaki birçok arayış imgenin krizi söyleminin bir ucudur. Bununla birlikte krizin bu ucuna tepki gösteren avangard yaklaşımın söylemi de Rancière'e göre ironik bir biçimde imge krizinin diğer ucuna işaret etmektedir. Avangardların baş kaldırıları; sanatın hayatın içinde erimesiyle, temsilin kurgusal yanının gündelik olan eylemden ayrılmasının imkânsız hale gelmesiyle sonuçlanmıştır. Avangard sanatla birlikte sanatın hayatın içinde yitip gitmesi, temsil krizine karşı üretilen çözümün temsilin sonunda/imkansızlığında, dolayısıyla *imgelerin* sonunda bulunması demektir.

Rancière bu noktada Lyotard'çı sanat anlayışına daha yakın duruyor gibi görünmektedir. Rancière'e göre Lyotard; Adorno'nun Auschwitz'ten sonra sanatın olanaksızlığı yaklaşımını yapılamaz/sunulamaz/temsil edilemez'in sanatına çevirerek radikalleştirir (Rancière, 2008, s.135). Temsil edilmez olan, özellikle Lyotard'ta düşünülebilir olanı aşan olayların varlığı, bizi etkileyen şey ile düşüncemizin bu şeyin ne kadarına hâkim olabildiği arasındaki uyumsuzluktan doğan yeni bir sanata işaret eder (s.113).

İmgenin Krizinde Beckett ve Müller

Beckett ve Müller gibi sanatsal paradigmada kırılma yaratan sanatçıları herhangi bir ekolün veya sanat akımının bir parçası olarak sınıflandırmak derinlemesine bakınca zorlaşmaktadır. O sebeple iki yazarın eserlerini de bahsedilen ekollerin özelliklerini taşımakla birlikte onları aşan, ilgili kategorilere tam olarak uymalarının mümkün olmadığını düşünen bir bakış açısıyla ele almaya çalışacağız. Bu bakış açısı dönem sanatlarına dair genellemelere direnen ancak onlardan izler taşıyan estetik rejim paradigması çerçevesinde oluşturulacaktır.

Rancière'e göre temsiliyet rejiminin ilk yasası görülür olanın söze bağımlı olmasıydı. Beckett, *Ben Değil* oyununda sahneye büyük bir *Ağız* ile karanlıkta oturan bir *Dinleyici* yerleştirmiş ve anonim bir karakterin anımsamalarını, duygularını, şimdisini, geçmişini deyim yerindeyse bu ağızdan boşaltarak seslendirmiştir. Görsellikten çok işitme duyusuna yüklenmiştir. Hareket, jest ve mimik sahneden dışlanmıştır. Sesin kendisi oyunun kurgusu içinde anlamı yaratan araçlardan biri olmaktan çıkarak teatral bir öğe haline gelmiştir. Temsiliyetin yapısındaki değişim, görsel olanla sözel olanın birbirine eklemlenme biçimlerinin değişimidir: Görüntü dokunsal ve işitilebilir olana transfer edilmiştir. McTighe'ye göre; Ağız, bu soyut ses ile maddi beden arasındaki görünür temas bölgesidir ve karakterlerin anlatılarının 'canlandırıldığı' boş alan olarak sahne fikrini tersine çevirmektedir (McTighe, 2013, s.63). Bu Kez oyununda sahnede hareketsiz duran bir portre ile onun geçmişine ait sesleri izleriz/dinleriz. Görülür olan hareketsiz bir portredir. Söz görülür olanı destekleyen bir eleman olmaktan çıkmış, görsellik işitsel olana transfer edilmiştir. Solo oyununda anlatıcı durmaksızın etrafındaki objelerden bahseder ancak bu objeler sahnede görülebilir ve izlenebilir durumda değildir. Her şeyin hemen hemen karanlıkta bırakılması izleyicide anlatılan şeyin bir görselliğe dönüşmesini engellemektedir. Müller'in Resim Tasviri bir anlatıcının bir resmi tasvir etmesiyle başlar ancak; 'yoksa', 'belki', 'ya da' gibi ifadelerle anlamın kesinliğinden her kertede kaçınır. *Gördüğü* şeylerin o şeyler olup olmadığından emin değildir. Sözel olan, görselin en anlaşılabilir biçimde ortaya çıkarılabilmesi için verdiği hizmeti terk etmiştir.

Temsiliyet rejiminin bir diğer yasası bütünü inşa eden yapıların düzenli kullanılmasıydı. Bahsi geçen oyunlarda dramatik forma olan sadakat hemen hemen tamamen yitirilmiştir. Olay örgüsü, karakter, engel-eylem çizgisi, olanaklılık ve zorunluluk yasası gibi yapılar Aristoteles'in şemasında olduğu gibi işlemez. Ben Değil, Solo, Bu Kez oyunları şiirsel tekrarlarla örülmüş uzun birer monologdan ibarettir. Beckett sahnedeki varlığı minimuma indirerek sahne dışındaki görülmeyeni, varlığın bilinçdışını sesler aracılığıyla kronolojik olmayan bir sırada sahneye çağırmaktadır. Resim Tasviri'nde anlatıcı gördüklerini belirli bir neden-sonuç ilişkisine oturtmadan, bakışının resim üzerinde dolaşmasına paralel olarak bahçedeki ağaçları, kuşları, objeleri, kadın ve adamın duruşunu, kıyafetlerini, kıyafetlerindeki detayları bir sanat tarihçisi ya da belgeselci gibi tarif etmektedir. Metnin ortasına doğru zamansal bir kırılma yaşanır. Baktığı yerden gördüklerinin ne olduğunu aktaran anlatıcı '*dolu meyve kupasının durduğu çapraz bacaklı masada neler olacak*' (Müller, 2018, s.301) cümlesiyle birlikte bu sefer olmuş olanlardan arda kalan resim görüntüsünü baştan yazmaya, resim tekrar aynı görüntüye gelip *donana* kadar olmuş olabilecekleri baştan anlatmaya başlar. Böylece ilk bakıştaki donmuş görüntü -resim- ile sil baştan anlatılarak metnin sonunda donan görüntü arasında öykülenebilecek sonsuzca alternatiften birinin yazar tarafından nasıl yaratıldığını izleriz/okuruz. Oyunlarda; başı, sonu, ortası olan teleolojik yapıda bir hikâye yoktur. Dolayısıyla seyirci/okur karakterler ve olay örgüsü aracılığıyla çözüme ulaşma çabasına girmez. Birbiriyle sıkı bağlantısı olmayan olay birimleri ve imgeler aracılığıyla seyirci/okur'un duygulanımı harekete geçirilir. Zihin, parçalı bir örüntü içinde kısa devreler[2] yaparak yeni bir düşünme mekanizması geliştirir.

Temsiliyetin üçüncü şartından kopuş, estetik rejimdeki benzerlik ilişkisinin temsili rejimdeki benzerlik ilişkisinden kopuşudur. Temsili rejimden estetik rejime geçişte temsilin kendini tekrardan sunabilmesi için yeni imkanlar arama meselesi vardır. Rancière'ci anlamda estetik rejimde sanat, kendi kipinde anlatım olanaklarının sınırına vardıktan sonra, kendini başka bir sanatın kipine aktarmakta, bu yeni sanat kipinin olanaklarını kullanmaktadır. Rancière bu durumu bir sanatın bir başka sanatın imgelemini kurması olarak tanımlamıştır (Rancière, 2008, s.129). Örneğin Resim Tasviri'nde Müller, oyunun ilk katmanında resmin bilinmeyen bir ressam tarafından çizildiğini ve o resmi anlatan bir tasvircinin varlığını ortaya koyar. Devamında, resimdeki kadınla adam arasında çıkan arbededen bahseder. Kadınla adam arasındaki, anlatıcıya hem bir cinsel ilişkiyi hem de bir cinayet sahnesini anıştırmaktadır. Bu bölümün ardından şu ifadeleri kullanmaktadır:

""(...) taramayı kötü yaparak dağlara boyut katmayı reddeden özensiz bir kalemin kaprisi, kompozisyonun keyfiliği bir planı izliyor belki de, ağaç bir tepside duruyor, arka plandaki kökleri kesilmiş, farklı türden ağaçlar çok uzun saplı mantarlar, ağaçlara bilinmediği bir iklim kuşağımın bitkileri belki de, beton blok nasıl olmuş da gelmiş bu manzaraya, nakliyat ya da taşıta dair bir iz yok" (Müller, 2018, ss.304-305)."

Anlatıcı, resimde kullanılan tarama yönteminin bir hatası ya da resim kompozisyonunun keyfi bir biçimde oluşturulması sonucu ortaya çıkmış teknik bir sorundan bahsetmektedir. Böylece resmin araçlarının kullanımındaki 'problemler' hem ressamın hatalı çiziminin, bir diğer katmanda ise kadın ve adam arasında devam eden şiddet sarmalının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Resim tekniğindeki problemler ile kadın-adam arasındaki şiddet birbiriyle pek benzeşmeyen yeni bir benzeşim olarak üretilmektedir. Anlatı, resim sanatındaki araçlar üzerinden bir başka benzerlik yaratmak üzere kurgulanmış, resim sanatının imgelemini kendi içine katmıştır. Bu çifte anlamlı yapı oyun boyunca devam etmektedir.

Oppenheim, *Painted Word* isimli çalışmasında Beckett'in oyunlarının görsel sanatlarla ilişkisine değinmiş ve oyunların resimsel bir estetiğe sahip olduğunu vurgulamıştır (McTighe, 2013, s.78). Bu Kez oyununda resimsel nitelik kendisini sahnedeki yerleşimden itibaren ortaya koymaya başlar. Sahne yüzeyinden üç

[2]Müller, Resim Tasviri oyununu 'yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlaması' olarak tarif etmiştir. Süreyya Karacabey Müller'in ifade ettiği patlamayı kısa devre dramaturjisi olarak isimlendirmektedir. Bkz. Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller (Ankara: De Ki Basım Yayınları, 2007), 161.

metre yükseğe yerleştirilmiş yaşlı ve solgun bir yüz oyun boyunca genellikle gözleri kapalı, hareketsiz olarak durmaktadır. Yüz, bir resim portresini andırmaktadır. Krieger'e göre Beckett, oyun karakterinin üç farklı zamanını anlatan üç *aynı* sesi sahnenin değişik uzamlarına yerleştirerek geçişleri belirginleştirmeye çalışmıştır (Krieger'den aktaran Mctighe, 2013, s.82). Bu sayede Beckett seslerin kendi sınırlarını aşarak tıpkı bir resmin içinde konumlanan imgeler gibi belirli bir uzam kazanmasını sağlamıştır. Sesler, resim sanatının bir aracı gibi kullanılmıştır. Diğer yandan Beckett; Ben Değil, Bu Kez ve Solo oyunlarının üçünde de monologlarını şiirsel tekrarlarla örerek şiir sanatının kipini kullanmaktadır.

Estetik Rejimde Metaforik İmgeler

Rancière estetik sanat rejiminin içinde ortaya çıkan imge düzeninden birini metaforik imge olarak kavramsallaştırmaktadır. Metaforik imge adını verdiği imgeler bir yandan özerkliğini ilan ederken -imgeyi çakılı olduğu anlamdan sökerken- diğer yandan bir başka ortaklık tanımı içinde yeni bir aradalıklar kuran imgelerdir. Anlamı muğlaklaştırırken çoğullaştırırlar, yeni anlam katmanları açarlar ve düşünsel-eleştirel bir düzlem oluşturma potansiyeline sahiptirler. Metaforik imgeler de gösterici imgelerde olduğu gibi sanat aracılığıyla temsiller sunarlar ancak aynı zamanda kendilerinin birer temsil olduğunu ifşa ederler. Rancière bu imgelere kurtarıcı imge adını da vermektedir. Peki imgelerin kurtarıcı rolü nedir? Şiray, bu imgelerin kurtarıcı rolü oynayarak imgenin özdeşleştiği anlamları yerinden etmekte, fetiş formları askıya almakta olduğunu söylemektedir (Şiray, 2019, s.561). İmgelerin kendilerine mal edilmiş anlamları yerinden edildikten sonra yeni ve belirsiz birçok anlama açılabilecek zemini yaratmak metaforik imgelerin kurtarıcı misyonu olarak tarif edilebilir.

Matthew Griffin, Müller'in son dönem oyunlarını değerlendirdiği makalesinde Müller'in Disney imgelerini fetiş imgeler olarak gördüğünü ve gerçek bir deneyim için yapılması gerekenin imgenin çakılı olduğu bu anlamın yıkılması ve yerine yenisinin koyulması olduğunu söylemiştir (Griffin, 2001, s.436). Müller Resim Tasviri'ni Alkestis mitinin üzerine yapılan yeni bir resim (alm. *übermalung*, ing. *overpainting*) olarak değerlendirmektedir (Müller, 2018, s.307). Oyun metninin sonunda kendisinin de ifade ettiği gibi, "No oyunu KUMASAKA'dan, ODYSSEIA'nın 11. Şarkısından, Hitchcock'un KUŞLAR'ından ve Shakespeare'in FIRTINA'sından alıntı yapan RESİM TASVİRİ" alıntıladığı metinlerdeki imgelerin ilkselliğini kendinde tutarak üzerine yenisinin bahsini açmak üzere dönmüş bir *overpainting* olarak okunabilir. Alkestis figürü oyunda, *Kadın* olarak geri dönmekte, ancak Euripides'in tragedyasında olduğu gibi çektiği acıların, yaptığı fedakarlığın bir sonucu olarak erdem ve övünç ile değil, şiddet ilişkilerini besleyen bir düzeneğin -modernist kültürün- öznelerinden biri olarak dönmektedir.

Resim Tasviri hem hareketsiz bir resim tablosu olarak kurulmuştur, hem de resimdeki figürler anlatı yoluyla harekete geçirilerek resmin çerçevesini kırıp dışarı taşmaya çalışmaktadır. Metnin bir noktasında çerçevenin patlamasından bahsedilir. Metinde çerçeve patladığında anlatıcının, izleyicinin sahip olduğu tüm görme pozisyonları yok olacak, her şey birbirine karışacaktır. Anlatıcı resmin içine karışıp, yitip gidecektir. Çerçevenin patlaması metinde hem ilerlemeci modernist yaklaşıma bir saldırı hem de onun uzantısı olarak var olan konvansiyonel dramatik yapının yok olması, Aydınlanmacı Kartezyen görüşün aklının, perspektifinin lağvedilmesidir. Müller çerçeveyi patlatmadan önce çerçeve imgesini metaforik bir imge olarak ele almaktadır. Kadının kolu resim çerçevesinde bileğine kadar gözükmekte, eli çerçevenin dışında kalmaktadır: "resmin çerçevesi kolu bilekten itibaren kesmiş, el bir pençe de olabilir (belki kurumuş bir kanla kaplı) bir güdük ya da kanca" (s.300). Çerçeve imgesi burada kadının elini görünmez kılan bir resim çerçevesi olarak anlatılırken, diğer yandan kadının kolunu bilekten 'kesen', kanatan, yok edici bir keski olarak işlev görmektedir. Çerçeve imgesi, aydınlanmacı tarihin ürettiği şiddeti işaret etmek üzere geri dönmüş, kendisine hiçbir yönden benzemeyen bir şeyle benzeşerek -kesici alet- metaforik imge olarak yeniden üretilmiştir.

Bir başka imge olarak fırtına, Shakespeare'in tragedyasında önce yakıp yıkmış, hiyerarşileri alt üst etmiş, sonunda ise dinginleşerek bir uzlaşıya evrilmiştir. Resim Tasviri'nde ise fırtına dinmez, *donar*. İronik bir biçimde ortalığı kasıp kavuracak kadar güçlü bir imge olan fırtına iç eyleminden kopartılarak 'donmuşluk' metaforu üzerinden inşa edilmektedir: 'donmuş fırtına BEN' (s.306). Fırtına imgesi kendine hiçbir yönden benzemeyen bir şeye dönüşmüştür. Metaforik imgeler klasik temsil yapısındaki benzerlik ilişkisinden koparak Rancière'in deyimiyle 'uygunsuz bir benzerlik' olarak kurgulanmaktadır. Resim Tasviri'nde sayısızca imge Rancière'in metaforik imgesi bağlamında ele alınabilir.

Beckett'in yazın hayatının gelişim çizgisinde yalınlaşma gözle görülür bir biçimde artmıştır. Özellikle son dönem kısa oyunlarında mekân, karakter, olay, dil giderek yalınlaşır ve bir öze, bir sıfır noktasına indirgenmeye çalışılır. Esslin Absürt Tiyatro'da, yaşamının yedinci on yılına girerken Beckett'in en uç noktadaki özlülüğe, tek ama karmaşık çok yüzlü bir imgeye yoğunlaşma eğiliminin hem sahne için hem TV için yazdıklarında belirginleştiğini söyler (Esslin, 1991, s.40). Dobrez'e göre Beckett tüm olguları en az'a indirgeyerek 'indirgenemeyen' olguya ulaşmaya çalışmaktadır; insanın özü işte bu 'indirgenemeyen'de belirlenmektedir (Yüksel, 2017, s.43). Neredeyse yazdığı tüm oyunlar insanlık durumunu ve yaşama uğraşını konu edinirken bu uğraş içerisinde üç önemli imge ön plana çıkmaktadır: Doğum, yaşam ve ölüm imgesi.

Ben Değil oyununda Ağız'dan dökülenler bir kız çocuğunun şimdisini, erişkinliğini, anılarını, korkularını, kafa karışıklığını anlatmaktadır. Ağız, bulanık ve birbirini tekrar eden tek bir anıya odaklanmış gibidir. Bu anı, karakterin bütün çocukluğunun ve belki de yaşamının bütünüdür:

""AĞIZ: (...) ta altmışına ulaşıncaya kadar dikkate değer hiçbir şey olmadan ta ki- ne?.. yetmiş mi?.. aman Tanrım!.. yetmişine gelinceye kadar... bir tarlada dolaşırken... çuhaçiçeklerine bakınırken amaçsız... vakit geçirmek için... bir iki adım atıp durup... etrafa boş boş bakıp... sonra tekrardan... bir iki daha durup ve bakınıp... falan filan... sürüklenip giderek... sonra birdenbire... yavaş yavaş... her şey bitti..." (Beckett, 1993, s.237)."

Bir tarla, içinde çuhaçiçekleri, tarlanın içinde yürüyen bir çocuk ve hemen ardından onun yetişkinliği bir araya gelerek acı veren ve yalnız bir yaşamın imgesini yaratmaktadırlar. Beckett, oyunun içinde yaşamın bu başlangıç ve bitiş döngüsünü belirli periyotlarla tekrarlayarak kendi kavrayışındaki yaşam imgesini yeniden oluşturmaktadır:

""AĞIZ: (...) her sabah taptaze... tekrar tarlada...nisan sabahı... yüz çimenlere gömülü... tarla kuşlarından başka bir şey yok... topla şunları orada... devam et anlaşmaya çalışmaya... birkaç daha- ne?.. değil mi?.. yapacak bir şey kalmadı mı?.. söyleyeceği bir şey yok mu?.. pekala... söyleyeceği bir şey yok... başka bir şey deneyiniz...(...) falan filan..." (s.243)."

Karakter, her sabah -belki de bütün yaşamı boyunca- benzer eylemleri tekrar etmektedir. Her sabah taptaze yeni bir gündür ancak ironik bir biçimde bunlar üzerine konuşacak, düşünecek bir şey yoktur. Beckett, taptaze bir sabahın umutlu duygusunu varoluşsal olarak hiç umudun olmadığı çıkışsız bir yaşamın umutsuzluğuyla çarpıştırmaktadır. Bu çarpışmadan Beckett'e özgü bir yaşam imgesi doğmaktadır.

Solo oyunu; doğum, ölüm ve ikisi arasında yaşanan belli belirsiz anılar üzerine bir oyundur. Anlatıcı, bir kimsenin karanlıkta kalmış anılarından üçüncü şahıs kipinde bahsetmektedir. Metnin içinde uyumsuz imgeler birbirleriyle çarpışmakta ve yeni anlamlar üretmektedirler:

""(...) Doğum. Karanlık yırtılıyor. Yavaşça pencere beliriyor. İlk gece. Oda. Yanan kağıtlar. Eller. Lamba. Pirincin parıltısı. Kararma. Kayboldular. Bir daha, bir daha kayboldular. Ağız iyice açık. Bir çığlık. Genizde boğulan. Karanlık yırtılıyor. Kül rengi ışık. Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor. Şemsiyeler sular içinde. Çukur. Fokurdayan kara çamur. Tabut çerçeve dışında. Kimin tabutu? Kararma. Hepsi kayboldu. Başka bir konuya geçiyor..." (s.288)."

Yukarıda oyunun tek ve uzun monoloğundan bir parça alıntılanmıştır. Parçanın içinde kısa cümleler ve birbirinden bağımsız imgeler görülüyor. Hepsi bir araya geldiğinde karakterin doğumu ile ölümü arasındaki yaşantının yoğun ve bütünsel bir imgesine varılmaktadır. Karakter doğmuş, bir odaya getirilmiş, ona bakım veren ellerle çevrelenmiş, belki yetişkinliği döneminde genzinde boğulan, bir türlü patlatamadığı o çığlık ile yaşamış, ardından kendini gömüleceği çukuru izlerken görmüştür. Monoloğun bütününde aynı temayı tekrarlayan döngüler bulunmaktadır. Bu tekrarlar metne şiirsel bir etki kazandırmaktadır. Beckett; oda, lamba, çığlık, karanlık, tabut, şemsiye gibi imgeleri birbirleriyle uyumsuz bir biçimde bir araya getirerek karakterin doğum ve ölüm arasında yaşadığı döngüyü yalın ama yoğun bir biçimde anlatmaktadır. Bu imgeler bir nedensellik zinciri oluşturmadan, organik olmayan bir biçimde bir araya gelip çarpışarak doğum ve ölüm imgelerinin özüne ulaşmaktadır.

Bu Kez oyununda sahne yüzeyinden üç metre yükseğe yerleştirilmiş yaşlı ve solgun bir yüz oyun boyunca genellikle gözleri kapalı, hareketsiz olarak durmaktadır. Yüz, bir resim portresini andırmaktadır. Portrenin hikayesi A, B, C sesleri tarafından anlatılmaktadır. Seyircinin imgelemi seslerin anımsadığı parçalı hikayelerle kurulmaktadır. Her üç oyun da aynı şeyi anlatıyor gibidir. Hareket, jest ve mimiğin dahi dışlandığı, sessizliklerle örülmüş yalın bir sahnede doğum ve ölüm imgelerinin çok yüzlü karmaşık özüne ulaşmaya çalışan kısa ve yoğun anlatım birimleri kullanılmıştır.[3]

Müller son dönem oyunlarında bir yandan imgesel anlatımı yoğunlaştırırken diğer yandan yeni adımlar atabilmek için tiyatronun öncelikle minimumunu, sıfır noktasını tekrardan bulması gerektiğini söylemiştir. Müller de Beckett gibi tiyatronun kendini bulabilmesi için yalınlaşması gerektiğini düşünüyorsa, neden çoğu zaman oldukça anlaşılmaz ve kalabalık görünen bir imge dizilimi kurguladığı sorusu akla gelebilir. Kalb, Müller'in form arayışını dile getirirken bu sorunun cevabına dair bir ipucu veriyor:

""Müller, Brecht'in öğreti oyunlarındaki demonte/bedenden ayrılmış özneleri kullanarak ancak onların kapalı ve ataerkil biçimine başvurmadan demokratik olarak açık bir form arayışına girdi. Beckett'in etkisi, bu çabayı gerekli kılan sosyo-politik koşullar için oldukça uygundu: Donmuş duraklamanın ve devrimin tarihsel açmazının bir figürü" (Kalb, 2011, s.75)."

Beckett'in biçimsel olarak durma noktasına gelmiş, yeni hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin değişmediği, insanların eyleme geçemediği, iletişimin kaybolduğu daraltılmış dünyasında, imgesel olarak "en az" a indirgenmiş yapıtlarından yola çıkan Müller *ölü bir dramatik yapıda hafızanın patlaması* adını verdiği yöntemle bu en aza indirgenmiş form üzerinde bir patlama anı kurgulamaya çalışmıştır. Resim Tasviri'ndeki çerçevenin patlaması metaforu, Müller'in patlama olarak kurguladığı form ile bağlantı kurmaktadır. Müller'in patlama olarak kurguladığı formda dağınık, çok sayıda imge birbiri üzerine binerek, duyusal olarak sinestetik etkiler yaratarak metnin içinde uçuşmakta ve her defasında yeni bir okumaya açılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Rancière estetik rejimin getirdiğini anlama düzeyiyle hissetme düzeyi arasındaki hiyerarşinin değişimi üzerinden yorumlamaktadır. Temsili rejimde etkin bir eylem olarak kabul edilen anlama, kavrama gibi süreçler 'edilgenlik' olarak kabul edilen hissetmeye olan üstünlüğünü estetik rejim içerisinde yitirmiştir. Rancière'in bu sanat rejimini estetik (*aisthesis*) rejim olarak kavramsallaştırmasının altında da *aisthesis* kelimesinin kökenindeki ortak duyum, duyumsama anlamlarının olduğu iddia edilebilir. Tiyatroda estetik rejimin getirdiği, duyusallık deneyiminin de anlamak kadar 'önemli' olabileceğine dair perspektif, tiyatro metinlerinde ve sahnede imge eksenli bir dönüşüme yol açmıştır. İmgeler bir sanat yapıtında organik bütünlüğü sağlamak üzere değil özerk birimler olarak üretildiklerinde, kendi başlarına derinlik ve anlam

[3]Mariko Hori Tanaka, "Elements of Haiku in Beckett: The Influence of Eisenstein and Arnheim's Film Theories" adlı makalesinde Beckett'in anlatım biçimini Japon şiiri haiku ile benzeştirmektedir. Haiku, birbiriyle bağdaşmayan iki görüntünün bir bütün halinde birleşerek görünmeyenin görüldüğü ve duyulmayanın duyulduğu bir sanat formudur.

kazanmaya başladıklarında, bütünün teleolojik yapısını yönetmeyi bırakıp kendi başlarına duyumsanabilir birimler olarak ortaya çıktıklarında bu çalışma açısından "imge eksenli" bir sanat yapma biçiminden bahsetmiş oluyoruz. Bu sanat yapma biçiminin de Rancière'in estetik sanat rejimiyle ilişkilendiğini iddia ediyoruz.

Beckett ve Müller'in metinlerinde bu bağlamda imge yoğun bir anlatım vardır. Rancière'in imgenin krizi düşüncesini dayandırdığı iki uçlu seçenekten biri temsilin sonu fikrine işaret etmekteydi. Bu kriz senaryosunda sanat ve hayat iç içe geçerek kendini durmaksızın tekrar eden bir gerçekliğe kavuşmaktadır. Sanatın ve gerçekliğin sınırlarının ayrıştırılamaması temsilin de imgelerin de sonuna vardığımızı ima etmektedir. Beckett ve Müller'in incelediğimiz oyunlarında temsilin sonundan değil, Rancière'ci anlamda temsiliyet şemasının değişiminden bahsedebiliriz. İmgelerin oluşturulma mantığında; metaforik imgelerde olduğu gibi birbiri üzerine binen, toplumsal olarak kazınmış ilksel anlamları kendinde içermekle birlikte onları değiştirmek üzere geri dönen, içinde bulunduğu sanatsal ekolün sınırlarını zorlayıp farklı sanat kiplerini anlatım aracı olarak kullanan bir yaklaşım vardır. Birbirinden tamamen bağımsız, herhangi bir referansı olmayan imgelerin gelişigüzel yerleştirildiği bir yığından değil, verili anlamlarla çarpışarak yenisine açılmaya çalışan ama bunu yaparken de yeni anlamların etkilerini öngörmeyen bir soruşturmadan bahsediyoruz.

Metinde/sahnelemede imgelerin bolluğu ve yalınlığı da bir tartışma konusudur. İmgelerin bol kullanılması genel olarak bir imge enflasyonu olarak düşünülerek, krizin diğer ucu olan imgelerden ibaret bir simülasyon evreni bağlamında tartışılmaktadır. Rancière'in estetik rejim düşüncesi ve imge krizi kavramına göre, imge enflasyonu imgelerin nicel varlığıyla ilişkili değildir. Görünen ile görünmez olan, söz ile görüntü, işitsellik ile dokunsallık arasında yeni ilişkiler kuramadan, kaynağa dair hiçbir gönderme olmaksızın ortaya saçılan imgeler enflasyon yaratmaktadır. Müller, Resim Tasviri'nde imgeleri ekonomik kullanma derdini taşımadan metaforik imgeler yaratabilmiştir.

İncelediğimiz oyunlarda Beckett'in metinlerinde Müller'in Resim Tasviri'ne kıyasla çok daha yalın bir imge üretimi vardır. Tek ve içinde pek çok şeyi aynı anda barındıran imgeleri, başka imgelerin yan yana gelmesiyle yeni metaforik anlamlara açılmaktadır. Ölüm imgesinin birbirinden bağımsız birçok imgenin bir araya getirilerek bir çırpıda anlatılması gibi. Beckett'e göre aslında tüm yaşamın temeli olan, neredeyse tüm yapıtlarının meseli olan ölüm kavramı, ironik bir biçimde kısa ama yoğun monologlarla imgesel bir anlatıma dökülmektedir. Rancière'ci anlamda Beckett'in imgelerindeki krizden çıkma imkânı, imgelerin azlığından bağımsızdır. İmgenin sözü, sözün imgeyi tanımlamasına izin vermemesi, oyunlar üzerinden de tartıştığımız gibi disiplinlerarası başka sanatların katılımıyla bir sanat biçiminin bir başka sanat biçiminin imgelemini kurabilmesidir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Elif Ceren Bodur
[1] İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-9239-450X elifcerenbdr@gmail.com

Kaynakça | References

Beckett, S. (1993). *Samuel Beckett- Bütün Oyunları 2*. Mitos Boyut Yayınları.

Bürger, P. (2019). *Avangard Kuramı* (E. Özbek & Ş. Öztürk, Çev.). İletişim Yayınları.

Çolak, P.D. (2020). Sanatı 'Sanat' Yapan Nedir? Sanatın İmgesel Doğası Üzerine Bir Deneme. *Cogito: İmajı Düşünmek*, 97, 193-207.

Deranty, J. P. (Ed.). (2010). *Regimes of the Arts*. Jacques Rancière: Key Concepts. Acumen Press.

Esslin, M. (1996). *Absürd Tiyatro* (G. Siper, Çev.). Dost Kitabevi.

Griffin, M. (2001). Image and Ideology in the Work of Heiner Müller, *University of Wisconsin Press*, 93(4), 426-450.

Kalb, J. (2011). Samuel Beckett, Heiner Müller and Postdramatic Theater, *Samuel Beckett: Endlessness in The Year 2000*, 11, 74-83.

Karacabey, S. (2007). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki Basım Yayınları.

Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jurs-Munby, Çev.). Taylor & Francis e-Library.

McTighe, T. (2013). *The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama*. Palgrave Macmillan.

Müller, H. (2018). *Hamlet Makinesi (Seçme Oyunlar)* (Z. Aksu Yılmazer, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.

Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı* (A. U. Kılıç, Çev.). Versus Kitap.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci* (E. B. Yaman, Çev.). Metis Yayınları.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.

Şiray, M. (2019). Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği, *Kaygı-Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 18(2), 549-566.

Yüksel, A. (2017). *Samuel Beckett Tiyatrosu*. Habitus Yayıncılık.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 371–381

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1645112

Başvuru | Submitted 22.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 22.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 03.05.2025
Kabul | Accepted 07.05.2025
Online Yayın | Published Online 02.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Edward Gordon Craig'in 'Kukla Üstü'nden Robert Bresson'un 'Model'ine Oyuncunun Temsili

The Representation of the Actor from Edward Gordon Craig's Uber-Marionette to Robert Bresson's 'Model'

Sercan Özinan [1]

[1] Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makale, 20. yüzyıl başlarında şekillenen oyunculuk teorisi ve metodoloji bağlamında İngiliz oyuncu, yönetmen ve tasarımcı Edward Gordon Craig'in oyunculukta romantik öznelliğin ve realizmin bir karşıtı olarak sunduğu "Kukla Üstü" (Uber-Marionette) kavramı ile Fransız sinema yönetmeni Robert Bresson'un "Model" oyuncu yaklaşımını ele almaktadır. Her iki sanatçı da oyunculukta 'gerçekçilik' anlayışının sınırlarını aşıp yeniden tanımlayarak, performansın biçimsel ve estetik düzeyde yeniden tanımlandığı yeni bir temsil anlayışı ortaya koymuştur. Bu temsil anlayışından yola çıkarak, Craig'in hareket ve jestlerin anlatım aracı olarak kullanılmasına yönelik sunduğu 'Kukla Üstü' önermesi ile Bresson'un sinemada bilinçli ifadeden arındırılmış 'Model' oyuncu anlayışı hem içerik hem biçim açısından karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Çalışma, bu iki yaklaşımın dönemin sanatsal bağlamlarıyla birlikte oyunculukta temsil meselesine nasıl yaklaştığını ve hangi estetik yönelimleri barındırdığını tartışmaktadır. Sonuç olarak hem Craig hem de Bresson, oyuncunun sahne ya da perde üzerindeki işlevini salt ifade aracı olmanın ötesine taşıyarak, yeni bir temsiliyet anlayışı inşa etmişlerdir. Bu bağlamda her iki sanatçının da önerileri, oyunculuk sanatında 'gerçeklik' normlarına karşı biçimsel ve düşünsel bir itiraz olarak değerlendirilmektedir.

Abstract

This article examines the concept of the "Uber-Marionette," proposed by British actor, director, and designer Edward Gordon Craig as an opposition to romantic subjectivity and realism in acting, alongside the "Model" actor concept introduced by French filmmaker Robert Bresson, within the context of early 20th-century acting theories and methodologies. Both artists transcend and redefine traditional realism, advocating a new mode of representation that emphasizes formal and aesthetic qualities. Craig's "Uber-Marionette," which relies on movement and gestures as primary expressive tools, and Bresson's "Model," characterized by the absence of overt emotional expression in cinema, are comparatively analyzed in both form and content. The study discusses these approaches in relation to the artistic contexts of their era, highlighting their aesthetic directions. Ultimately, Craig and Bresson reposition the actor's function beyond mere emotional expression, establishing a new representational paradigm. Thus, their proposals are interpreted as a formal and conceptual critique against conventional norms of 'realism' in acting.

Anahtar Kelimeler Oyunculuk · Kukla Üstü · Model

Keywords Acting · Uber-Marionette · Model

Atıf | Citation: Özinan, S. (2025). The representation of the actor from Edward Gordon craig's uber-marionette to Robert Bresson's 'Model'. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 371-381. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1645112

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Özinan, S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Sercan Özinan sercan.ozinan@bau.edu.tr

Extended Summary

In the early 20th century, the art of theater and cinema, the understanding of acting and theories of performance underwent significant transformations. Within these transformations, Edward Gordon Craig and Robert Bresson's ideas on the art of acting came to the fore with their ways of reconsidering the actor's position on stage and screen. Craig's concept of the 'Uber-marionette' and Bresson's understanding of the 'Model' actor offered a radical alternative to the traditional perception of acting and brought aesthetic approaches beyond realistic representation. This study aims to present a comparative analysis by examining Craig and Bresson's understanding of acting within a theoretical framework.

In this context, the influence of Romanticism on the art of acting and the rise of realism will also be discussed. Romanticism; as an understanding of art that emphasizes individuality and the intense expression of emotions, opened the door to a process that allowed for an emphasis on the inner world in acting. While the formal structure pioneered by Victor Hugo established a more lyrical relationship with the reader, the melodrama tradition that became widespread in Europe aimed to evoke empathy in the audience through emotional intensity on stage. However, with the rise of realism, the understanding of art turned to a different perspective based on observation and reflecting the outside world as it is. During this change process, Craig defended the idea that a realistic perspective could be reached through metaphorical definitions through symbolism.

Craig argued that there was no place for the individual interpretation of the actor in stage art, on the contrary, it was essential to reflect the vision of a director on the stage as a whole. His 'Puppet Master' metaphor expressed that the actor should stay away from emotionally uncontrolled and random movements and perform the movement design in question with an aesthetic understanding determined entirely by the director. Craig's approach, by taking a stance against the narrative of the realistic acting approach that focuses on individual emotions and the inner world, emphasizes a more disciplined and symbolic acting approach.

In Bresson's 'Model' approach, he argued that the exaggerated performances of professional actors in cinema harm authenticity and advocated that actors give simple, mechanical and natural reactions. 'Model' actors; They perform their lines without any emotion, with minimal gestures, and the emotional bond the audience establishes with the film is provided through the integrity of visual and auditory elements. In this sense, Bresson's understanding of aesthetics is similar to Craig's concept of 'Puppet Master'.

One of the fundamental differences in the approaches of Craig and Bresson is their approaches to artistic disciplines. While Craig's disciplined system on theatre requires that every element of stage aesthetics be under the control of the director and reduces acting to the aesthetics of gesture and movement, Bresson's cinematographic approach adopts a kind of minimalism and neutral narrative approach in acting practice. In Bresson's understanding of cinema, the language of montage and image is more prominent than the actor's performance. In this context, in his films, the actors' presence in front of the camera and the roles assigned to them by the director are important, not their individual talents.

These approaches of Craig and Bresson caused radical changes in 20th century art and led to the emergence of different aesthetic understandings in the world of theatre and cinema. Craig's ideas in particular contributed to the development of theatrical aesthetics based on symbolism, while Bresson's approach inspired today's minimalist cinema movements. In contrast to the acting approach of the naturalist realist approach, which centers on the individual emotional world, both artists proposed an acting approach that was disciplined, director-centered, and limited individual expression.

Craig and Bresson's acting approaches presented radical ideas on the representation of the actor on stage and screen. While Craig argued that the actor should be a controllable artistic tool in theater, Bresson argued that professional acting in cinema was fake and that models would present a reality on the screen that was free of emotional artificiality. A common point in both artists' acting approaches is that the actor is removed from the foreground as an individual and the artist is positioned as a part of a director's aesthetic vision.

In this comparative framework, it aims to offer new perspectives on the transformations in the art of acting, based on the relationship between Craig and Bresson's theories and the minimalist and avant-garde approaches in 20th century art. As a result, in contrast to the emotional intensity of Romanticism, acting in the modernist understanding

of art took on a more controlled, directorial and structural form. This situation radically changed the role of the actor and the nature of performance in both theatre and cinema.

Edward Gordon Craig’in ‘Kukla Üstü’nden Robert Bresson’un ‘Model’ine Oyuncunun Temsili

1908'de Edward Gordon Craig, insan aktörün sahneyi terk etmesini ve onun yerine insan olmayan bir ‘araç’ olan Kukla Üstü'nün (Uber-Marionette) olmasını talep ettiğinde avangard akımların ayak sesleri Avrupa’da duyulmaya başlanmıştır. Tıpkı dönemin çağdaşları gibi modern tiyatronun estetiğinden tatmin olmayan Craig; rejisör, tasarımcı ve eleştirmen olarak tiyatro sanatının dinamiklerini yeniden düşünmeye yönelmiştir. Ancak onun bazı fikirleri o kadar radikal bir yerde konumlanır ki, bunları sahneye koyma fırsatı sınırlı kalmıştır. Yine de bu fikirler, modern tiyatro üzerinde güçlü bir etki yaratmış, tiyatronun Craig’in taleplerine ne ölçüde yanıt verdiği hâlâ tartışmalı bir konu olmuştur. Gordon Craig, tiyatro sanatı dahil çok sayıda konu ile ilgilense de onun devrimci sayılabilecek kavramlarını Charles Lyons şu üç alanda özetlemektedir:

1 - ‘’Teatral prodüksiyon birleşik hâle getirilmelidir- hareket, sahne, kostüm tek bir sanatsal hayal gücünün ürünü olmalıdır;
2 - Sahne, oyunun atmosferini veya fikrini yansıtacak şekilde oluşturulmalıdır;
3 - Sanatın özü, sembolik harekettir ve bunu müteakip olarak halihazırda var olduğu hâliyle insan aktörün yerini, daha mükemmel bir araç, yani mükemmel hareket kabiliyetine sahip olan bir araç almalıdır.’’ (Lyons, 1964)

Buradan anlaşılacağı üzere sembolizm Craig'in estetik teorisinin özüdür. İlk formülde belirtilen teatral prodüksiyonun tek bir gözden (yönetmenden) çıkmasını isteme talebi birleşik bir sembolik tasarım yaratma isteğinden kaynaklanmaktadır. İkinci talebinde sahnenin bu tasarımın yaratımına yardımcı olması gerektiğini söylerken üçüncü talebinde ise tiyatronun yeni bir hareket dili, büyük oranda sembolik jestlerden oluşan yeni bir oyunculuk biçimi geliştirmesi gerektiği ve ilk iki talepte dolaylı olarak bahsedilen sembolizmin oyuncular için de uygulanma gerekliliğini savunduğu söylenebilir. Bu ‘yeni oyunculuk önermesi’ için yaptığı araştırma, Craig'i yalnızca Kukla Üstü'ne götürmekle kalmadı, aynı zamanda döneminde eleştirel tepkiye yol açmıştır. Kukla Üstü kavramı; yalnızca estetik bir önerme değil, gerçekçilik temelli oyunculuğa yönelik düşünsel bir itirazdır.

Diğer yandan 1930’lu yıllarda ilk sinema deneyimlerini gerçekleştirmeye başlayan Robert Bresson; avangard rüzgârın tam ortasında kendi sinema dilini minimalist bir temel üzerine inşa etmiş, oyunculukta derinlikli karakter tasarımı yerine iki boyutlu yalın gerçekliğin izini sürmüştür. Ona göre seyirci; ses, jest ve görüntüyle anlatımda üçüncü bir boyutu eklemleyerek yapıtla bütünleşme sağlayacaktır. Onun sinematografi anlayışı Keith Reader’a göre temelde şöyle özetlenmektedir:

1 - ‘’Minimalizm ve Saflık: Sinemayı aşırı dramatizasyon ve geleneksel teatral unsurlardan arındırmaya çalışır. Görsellerin, seslerin ve oyunculuğun olabildiğince sade bir şekilde bir araya gelmesine önem verir.

2 - Profesyonel Aktörlerin Reddi: Bresson aktörleri değil, "modelleri" kullanarak filmlerindeki yapay duygusal ifadeleri elimine eder ve doğal tepkilere odaklanır. Bu, daha saf ve otantik bir anlatım yaratmak içindir.

3 - Psikolojinin ve Karakter Derinliğinin Reddedilmesi: Filmlerinde karakterlerin geçmiş yaşamları veya psikolojik motivasyonlarına dair fazla bilgi verilmez. Böylece hikayelerin evrensel bir boyut kazanmasını sağlar.

4 - Jestlerin ve Seslerin Öne Çıkması: Onun sinemasında, anlam yaratma süreci büyük ölçüde görsel jestlere ve seslerin ritmine dayanır. Örneğin, ses ve görüntü arasındaki ilişkiyi öyle bir kurar ki, bir ses genellikle bir görüntüyü tamamlar ya da onun yerine geçer.

5 - Metafizik ve Maneviyat: Filmler genellikle manevi veya metafizik bir alt metin taşır. Özellikle insanın ruhsal arayışlarını ve varoluşsal mücadelelerini ele alır.

6 - Seyircinin Katılımı: Onun filmleri, seyirciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp hikâyenin anlamını ve duygusal boyutlarını kendi iç dünyasında keşfetmeye davet eder." (Reader, 2000)

Bresson'un sinematografik bakış açısını yukarıdaki özetle ele aldığımızda özellikle oyunculukta öne sürdüğü iki boyutlu karakterleri; sinemada görsel-işitsel bileşenlerin ötesine geçerek seyircide düşünsel bir alan açmayı hedeflemekte, oyuncuyu ise yalnızca görüntü dizgesinin nötr bir aracı olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle, çağdaş gerçekçi sinema alışkanlıklarının aksine, duygusal ve dramatik yoğunluğu değil, biçimsel bir yalınlığı önceleyen bir estetik ortaya koyar. Böylece hikâye yalnızca kameranın gösterdiği fotoğrafların bütünleşmesinden ortaya çıkacak, 'modeller' bu fotoğrafın birer nesnesi olarak yer alacaktır. Bu minimalist bakış açısı günümüzün gerçekçi sinema alışkanlıkları içerisindeki duygusal ve görsel yoğunluğun aksine bu eklentilerin çıkarıldığı bir anti-sinema anlayışı olarak okunabilir.

Bu çalışma, oyunculukta teatral olanın yeniden araştırılmasına ve ifade edilmesinde "Kukla Üstü" ve "Model" kavramlarına yönelik teorik bir araştırmayı kapsamakla birlikte, bu iki yaklaşımın biçimsel temsile yönelirken oyuncunun temsildeki konumunu nasıl dönüştürdüğünü karşılaştırmalı bir bakışla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Her iki sanatçının önerdiği oyunculuk biçimleri farklı disiplinlerde (tiyatro/sinema) gelişmiş olsa da ortak bir temsiliyet eleştirisi ve gerçekliğe biçimsel bir mesafe koyma yöneliminde buluşmaları, oyunculuk sanatında disiplinler üstü bir temsil sorununu gündeme getirmektedir. Bu bağlamda Craig ve Bresson'un önerileri, yalnızca tarihsel birer pozisyon değil; sahne ve perdede oyuncunun varlığını nasıl kurgulayacağımıza dair süregiden düşünsel bir tartışmanın da bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, bu önerileri sadece biçimsel tercihler olarak değil, aynı zamanda oyunculuk sanatına yönelik bir düşünsel itiraz ve alternatif bir temsiliyet anlayışı olarak ele almaktadır.

Romantizm'in reddinden Craig'in Uber-Marionette'sine Oyunculuk

Romantizm; 1789 Fransız devriminin ardından liberal düşüncenin uzantısıyla beraber şekillenmiş, Klasizm'in katı geleneğini reddederek özgürlük ve ilerici bağlama kendini oturtmuştur. Önceleri klasik geleneğe bağlı olan saray tiyatrolarında Moliere, Racine, Corneille gibi yazarların etkinliğinden söz ederken devrim sonrası ortaya çıkan melodram yapıtlar romantik türün gelişiminde önemli rol oynamıştır. Özellikle Victor Hugo ve onun dramatik yazın becerisi melodramın duygu geçişlerini ve bulvar komedilerinin canlı yapısını harmanlamış, onu romantik sanatçıların en önemlilerinden biri haline getirmiştir. ''Hugo; tiyatroya olan aşırı düşkünlüğü, mizacının tiyatroya uygun olması, gösterişli ve coşkulu doğası, halka özgü, sıradan ve kaba etki yapan şeylere olan duyarlığı nedeniyle, bu konum için verilen savaşta itici güç olmasa da onun en iyi temsilcisi haline getirmiştir." (Hauser, 1984, s. 179).

Arnold Hauser'e göre romantik akımın en önemli temsilcisi olan Victor Hugo'nun yapıtlarında karakterlerin iç dünyalarına, duygularına, zıtlıklarına ve bunların lirik bir yapı içerisindeki harmonisine rastlamak mümkündür. Örneğin; Sefiller'in Jean karakterinin adalet sistemiyle olan ilişkisi ve vicdani taraflarının ortaya çıkması neticesinde görünür olan 'gizli gerçekliği' en tipik çatışma örneklerinden biri olarak söylenebilir. Dolayısıyla romantik eserlerde gerçeklik, bu iç güdüsel durumları görünür kılmak ve karakterlerin toplumsal ağ içerisindeki durumlarını imgelerle zenginleştirerek derinlikli ve duyarlı bir özdeşleştirmeyi sağlayabilmektedir. Ancak natüralist ve realist gerçekliğin temsilcisi olan sanatçılar bu türden bir gerçekliğin yalnızca bireysel duyguların merkeze koyduğunu, idealize etme çabasının bulunduğunu ve toplumcu olandan uzaklaştığını savunur. Çünkü onlar gerçekliği sert, kasvetli, çağın koşullarına uygun bir şekilde ve toplumcu bakış açısıyla şekillendirir. Sanatçılar her ne kadar romantik akımı bu yönlerden eleştirse de biçimsel bağlamda romantizmin devrimini reddetmezler. Yalnızca konuların işleniş biçimine yön verirler.

Romantizm'in reddi, kişinin iç dünyasını yansıtma anlayışına bir karşı çıkışla başlamış gibi gözükse de kimi açılardan işlenen konuların ideolojik olarak yeniden tanımıyla başladığı da söylenebilir. Özellikle Marksist görüşün egemen olmaya başladığı Rus coğrafyasında gerçekçi anlayışın uzantıları kendini büyük ölçüde göstermeye başlamaktadır. Macar filozof György Lukacs'ın 'kapitalizmin sunduğu sınıfsal yarılmanın içerisinde boğulmakta olan yazarları' psikopatolojik yönden eleştirir ve iç dünyayı karamsar bir üslupla yansıtmanın gerçekçi bir taraftan ziyade toplumcu gerçekçi yönden uygun olmadığının altını çizer. (Lukacs, 1969) Kafka, Dostoyevski, Beckett gibi yazarların (Beckett yalnız içerik değil biçimsel yönden de farklı bir konumdadır) mutsuz yaşamdan kaçışını sert bir dille eleştirir. Oysaki ona göre karakterler bulanık bir yaşamın temsilcileri değil, kapitalist dünyaya karşı durmaya çalışan ve belirgin bir perspektif sunan araçlar haline dönüşmeli ve toplumsal olgulara alt sınıfı gözeterek ışık tutmalıdır. Bu ışığın aydınlattığı yer ise kuşkusuz sosyalizmdir. Kısacası bu keskin bakış açısı romantizmin ereğinden çok uzak olmamakla beraber iç dünyaya farklı bir aynanın tutulması gerektiğini savunur.

Bu ideolojik karşı çıkışın yanında biçimsel olarak özellikle sembolistlerin denemeleri sanat tarihinde dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Gerçekliği dolaylı yoldan imge ve çağrışımlarla destekleyen bu anlatım şekli kuşkusuz *avangart* akımların eşiğindeki Avrupa sanatı için bir kırılma anını temsil eder. Bugüne kadar sanat üretimlerinin katmanlı hale gelmesi adına duyguları yansıtma şekilleri genelde içerikle ilintili ilerlerken sembolizm ile kolektif bilinçaltı, sezgi gibi terimlerin varlığına rastlarız. Gerçekçiliğin hiçbir zaman tam anlamıyla ulaşılamaz bir paradoks haline gelmesi fikri kuşkusuz romantizm ve realizmin katı gerçekliğine bir karşı duruş olarak nitelendirilebilir. Bu paradoksal bakışın oyunculuk sanatındaki ilk yansımasını Diderot 'Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler' kitabında yer vermektedir:

> "Tiyatroda hakiki olmak denilen şey ne demektir, düşünün bir an. Acaba bu, hayatta olup bitenleri sahnede göstermek midir? Hiçbir zaman. Hakikat, bu anlamda aleladelikten başka bir şey olamaz. O halde, sahne hakikati ne demektir? Bu, aksiyonların, konuşmaların, figürün, sesin, hareketin, jestin, yazar tarafından tasarlanan ve komedyen tarafından çoğu kez abartılan bir ideal modele uyması demektir. İşte harikuladelik budur." (Diderot, 2007, s. 17)

Diderot'nun 18. yüzyılın sonlarında belirttiği gibi oyuncunun 'gerçeklik' ile 'sahne gerçekliği' arasına bir sınır çekmesi gerektiği söylenebilir. Sahne gerçekliğinin kendine ait biçimsel bir estetiğinin olması gerektiği hususu oyuncunun da temsilin estetik bir göstergesi olduğu düşüncesini doğurduğu söylenebilir. Bu noktada 20. yüzyılın başlarında Edward Gordon Craig'in düşünceleri kuşkusuz önemli bir tartışmaya mahal verecektir.

Edward Gordon Craig, oyunculuk teorisiyle ilgili ilk büyük açıklamasını 1905'te yayınlanan *On The Art of The Theatre* (Tiyatro Sanatı Hakkında) adlı küçük kitabında yapar. Craig'in oyunculuk görüşünün dayanağı olan temel kavramlar bu kitapta ifade edilir. Ona göre tiyatro sanatını ortaya çıkaran şey; sahne

yönetmeninin eylemi, kelimeleri, çizgiyi, renkleri ve ritmi birlikte yaratıcı bir şekilde kullanmasıdır. Sahne yönetmeninin kullandığı en önemli araç ise oyuncunun fiziksel bedeni ve sesidir, yani yönetmen oyuncunun yaratıcı gücünü kontrol etmeli ve onun bedenini yönlendirebilmelidir. Craig özellikle eyleme vurgu yapmakta ve yönetmenin dans ile mim sanatından faydalanarak, anlatımı görsel olarak merkeze almasını önermektedir. Christopher Innes, Craig'in bu önermesinde kuşkusuz dönemin sembolist yazarlarından Maeterlinck'in jest ve hareket plastiğine dayalı oyunlarının önemli mim sanatçıları olan Marceau, Decroux ve Barrault tarafından geliştirilmesinin etkisi olduğunu söyler. (Innes, 2004, s. 39). Ayrıca Craige'e göre oyuncu; duygusal kişiliğini tüm bu hareket tasarımının yaratım sürecinde dışarıda tutmalı, yönetmenin estetiğine uyması gerekmektedir.

> "Mükemmel aktör, metin içerisindeki bütün simgeleri toplayıp bize gösterebilen kimse olabilir. O, Othello'yu oynarken bize kıskançlığını ifade etmek için gözlerini devirip, ellerini kenetleyerek beş aşağı beş yukarı şahlanıp köpürmez. Yaratılmak istenen düşünceyi derinliklerine kadar araştırıp, orada gizlenen yalın ve yavan öfkeyi anlaşılabilir bir şekle sokar." (Craig, 1946, s. 12)

Hareket vurgusuyla tutarlı olarak Craig, oyuncunun başat görevinin en üstün unsur olan hareketi sağlaması olduğunu iddia eder. Bu noktada Craig'in realist tavra bir karşı çıkış olarak hareketin temin ettiği simgesel bütünlüğü anlatımda merkeze aldığı söylenebilir.

Konstantin Stanislavski, realist tiyatronun en güçlü figürlerinden birisi olarak henüz oyunculuk alanında metodoloji geliştirmeden önce ve Çehov'un ölümünden hemen sonra yükselişte olan sembolist eserleri sergilemeye yönelmiş, kendi tabiriyle 'fantastik - masalımsı' bir çizgiye kapıldığını söylemiştir. (Stanislavski, 2011, s. 345) Kendisinin Isadora Duncan aracılığı ile davet ettiği Craig ile 1912 yılında sahneye koydukları Hamlet'te onun sembolist bakış açısını realizm'e giden bir yol olarak kullanmış olsa da dönem itibariyle çok önemli bir yapıt olarak tarihte yerini almıştır. Özellikle Craig'in Stanislavski'nin rahatsızlığından dolayı sahne modellemelerini gerçekleştirdiği İtalya'da oyuncuların hareket ve jestlerine yönelik karakter tasarımını da yapmış, döndüğünde ise oyunculardan kendisinin biçimlendirdiği şekliyle oynamasını istemiştir.

> "Dramatik durumları çok geniş bir şekilde kabaca belirledikten sonra, sahneler minyatür olarak inşa edilecek ve her bir oyuncunun pozisyonu kesilmiş figürlerle çizilecekti. Yönetmen daha sonra tüm performansı maket sahne üzerinde oyuncular için gözden geçirir, oyuncular tartışarak 'modeli detaylandırır' ve 'aksiyonu güçlendirecek öneriler' yazılır. Sadece bu noktada prodüksiyon tam boyutlu sahneye aktarılır ve oyuncular stenograflar tarafından dikkatle not edilen doğaçlamalara oyun boyunca çalışırlar." (Innes, 1998, s. 150)

Yukarıda bahsedilen stenografi şeklinde yapılan hareket ve jestlerin tasarımsal ilerleyişi yönetmene karşı tam itaatin ve Uber-Marionette'nin kapısını aralayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Hamlet prodüksiyonu, doğalcı-gerçekçi oyunculuk sistemini yeni oluşturmaya başlayan Moskova Sanat Tiyatrosu için sancılı bir süreç olduğunu Stanislavski'nin yardımcısı Leopold Sulerzhitsky kendisine şöyle aktarmaktadır: "Craig repliklerden, tasarımdan, kompozisyondan hatta ışıklandırmadan söz ettiğinde kendime dedim ki, işte bu Craig. Ama iş yönetmenliğe geldiğinde ona güvenmiyorum. Mutlak haklı olsa bile oyunculukla hiç ilgilenmiyor." (Braun, 2013, s. 107)

Craig'in bu anlayışı, tıpkı Sulerzhitsky gibi özellikle döneminin Rus gerçekçi çevreleri tarafından yoğun biçimde eleştirilmiştir. Bu çevreler, sembolizmin sahne üzerindeki yaşamdan kopuk estetiğini ve oyuncunun bireysel yaratımının bastırılmasını, tiyatro sanatının doğasına aykırı olarak değerlendirmiştir. Craig'in yönet-

menliği insani olanı sahneden silmeye yönelik bir anlayış olarak görülmüş; duyguların simgesel ifadeyle temsil edilmesini gerçekçi tiyatro savunucuları tartışmalı bulmuştur.

Craig; realist bakış açısının karşısında durmasının altında, oyuncunun yönetmenin tasarımında hesaplayabileceği bir malzeme olmadığı düşüncesinin yattığı da söylenebilir. Bu bakış açısı; oyuncuların duygularıyla eyleme geçme eğilimi gösterdiğinde rastlantısal veya spontan olacağından zihnin bedenin kontrolünü sağlayamayacağını hatta engelleyeceği düşüncesini içermektedir.

> ''Aktörü ortadan kaldırın, bozuk sahne realizminin vücut bulup açığa çıkmasına yarayan araçları da yok etmiş olursunuz. Artık günlük hayatla sanatı birbirine bağlayarak bizim aklımızı karıştıran canlı bir yüz kalmayacaktır, üzerinde etin vücudun zaaflarıyla titremeleri görülen hiçbir canlı yüz kalmayacaktır. Aktör gitmeli, o gidince yerine cansız bir yüz gelir. Kendine daha iyi bir isim bulana kadar ona kukla üstü diyebiliriz.'' (Craig, 1946, s. 85)

Craig'e göre sanatta gereken eylem doğayı taklit etmeye çalışan eylemler-jestler değil simgesel harekettir. Craig'in konvansiyonel oyuncuyu ortadan kaldırma isteği aslında mimesisi yasaklayan bir estetik anlayışla tutarlıdır. Çünkü Craig'in anlayışına göre, gerçekliği ve sembolizmi bozan oyuncunun yerini alacak olan şey de yine bir sembol olan 'Kukla Üstü'dür. Aslında kukla onun için mükemmel, disiplinli, egoları olmayan, zaafsız bir oyuncunun sembolüdür. Yönetmenin kendisine addettiği şeyler dışında ne bir eylemi ne de bir karakteri bulunan bir figür olan kukla, tasarımın dışına çıkmadan, tasarım için esnek ve hesaplanabilir bir malzemedir.

Diğer yandan Craig, kukla üstü oyuncuda talep ettiği bu disiplin ve itaat işlevini genele yayarak bir sanatçı düsturu olarak tanımlar ve antik dönemdeki zanaatkârı yeniden gündemine alır. Ona göre Mısırlı zanaatkâr yüzyıllarca aynı hiyeroglifleri yaparken kendi hislerini tamamen bertaraf etmemiştir ancak belirli bir disiplin içerisinde yapması gereken ölçüde kendini sınırlandırmayı da bilmiştir. 'Asıl incelik burada yatmaktadır.' (Craig, 1946, s. 91)

> ''Görünüşe göre Craig, (kukla üstü için) dengeli bir özellikler karışımı arzu etmektedir ve bunun için karışımın bileşenlerden biri olan duygunun, diğer bileşenler tarafından evcilleştirilmesi gerekmektedir. Diğer bileşenler, sanatçının eserine kontrollü plan katma yeteneğinden sorumlu olan güçlerdir.'' (Herstand, 1966, s. 9)

Craig'in idealize edilmiş bir oyuncu olarak tanımlanabilecek olan kukla üstü metaforu radikal bir öneriyi getirse de en başından beri tutarlı olarak savunduğu şey ölçülü olma bilincinin oyunculardaki yerleşik olması gerektiği ile ilgilidir. Kukla üstü, özetle adından da anlaşılacağı üzere sadece ipleri kontrol edilen ifadesiz bir kukla betimlemesi değil kontrollü bir ifade aracını göstermek üzerine kendini geliştirmiş üstün oyuncunun simgesidir. Elbette hareketin, sesin ve jestlerin kusursuz bir şekilde icra edilmesi oyuncunun tüm teatral bileşenlerin de bir parçası olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Oyuncunun bu arındırılmış ve Craig ile yeniden tanımlanmış sembolik imgesi Josette Feral'in de bahsettiği teatrallik tanımı ile özdeşleşmektedir.

> ''Oyuncu aynı anda teatralliğin üreticisi ve içinden geçtiği kanaldır. Onu kodlar ve sahnede öznel dürtüleri ve arzuları tarafından bilgilendirilen sembolik yapılar içindeki işaretlerle yazar. Süreçteki bir özne olarak oyuncu, yarattığı "ötekini" keşfeder ve onu konuşturur. Bu mükemmel şekilde kodlanmış sembolik yapılar, onları bir bilgi ve deneyim biçimi olarak benimseyen kişiler tarafından kolayca tanınır. Hepsi, oyuncunun sahnede canlandırdığı anlatı kurgu biçimleridir (fantastik karakterler, akrobatlar, mekanik kuklalar, monologlar, diyaloglar, temsiller).'' (Feral, 2002, s. 95)

Feral'in ifade ettiği gibi oyuncunun tüm teatral öğelerin bir parçası olduğu anlayışı, onu romantizm ve realizm'in insanın yalnızca duygularını merkeze alan rastlantısallığına bir karşı çıkış olarak okunabilmektedir. Craig'in Kukla Üstü oyuncusunun Feral'in teatrallik tanımlamasına önemli bir esin kaynağı olduğu söylenebilir.

Sinema sanatının tarihsel gelişimine odaklandığımızda ise Robert Bresson'un tıpkı Gordon Craig gibi oyunculuk sanatında temsil tartışmasında yeni bir biçim ve estetik önermesi olan 'model' kavramı önemli bir yerde durmaktadır. Craig'in biçimsel ve estetik kaygılarla geliştirdiği 'Kukla Üstü' kavramı oyuncunun teatral ifadesini yeniden tanımlarken benzer biçimde Bresson'un sinemasındaki 'Model' oyuncu kavramıyla paralellik taşımaktadır.

Robert Bresson'un 'Model' Oyuncusu

II. Dünya Savaşı'nın ardından neredeyse tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema alanında da kuşkusuz yeni arayışlar ve anlatım dilleri kendini göstermiştir. 1920'li ve 30'lu yılların sessiz sinema ve yeni sesli örnekleri yönetmenin yaratıcı gücünü ve kendi dilini oluşturması açısından henüz çok erken sayılabilecek bir dönem olduğu söylenebilir. Yalnızca stüdyoların içerisinde ve gerçekçi anlatının çevresinde devinen sinema sanatı 1950'lerde Fransız yeni dalga ile tanışmaya başlar. Geleneksel anlatının dışına çıkan bu yeni dalgada; doğaçlama, dış mekân tercihleri, sıçramalı anlatım teknikleri gibi kurgusal dinamiklerin yanına yönetmenin yaratıcılığını ve özgürlüğünü merkeze alan yeni bir anlatım tekniği gelişmiştir. Sinemada *auteur yönetmen* kavramı ve *auteurizm* tam da bu dönemde ortaya çıkmıştır.

> "Auteurizmin savunucularına göre yeni bir kurgu anlayışı sinemayı geleneksel olarak filme alınmış epiklerden ve çoğu kez konvansiyonel Hollywood sinemasındaki doğrusal anlatıdan farklılaştıracaktı. Auteurler sonunda birçok beklenmedik dramatik etkiyi tetikleyecek olan, mantıkdışı bir düzende birleştirilmiş temel bir malzeme olarak oyuncuların varlığını yönlendirmek zorundaydılar. Bundan dolayı bu yeni anlayış kurgu sürecinin yerini, kameranın konumuna ve hareketine daha önemli bir işlevin verildiğini ima etti ve sonuç olarak hatasız, fark edilmeyen geçişlerin olduğu montaj estetiğinin ve duygusal istikrara yönelik Hollywood tarzı kaygının yok edilmesini önerdiler." (Lanzoni, 2015, s. 227)

Fransız yeni dalganın açtığı kapının kuşkusuz radikal önermelerde bulunduğu söylenebilir. Yeni dalganın öncüsü sayılabilecek olan Robert Bresson'un kavramsallaştırdığı *model* oyuncu bu önermelerin içerisinde kuşkusuz en radikallerden biri olarak karşımıza çıkar.

Bresson'un sinematografisinden yani sinema diline odaklanıldığında oyuncunun onun sinema anlayışında nasıl bir konumda olduğu kendiliğinden cevaplanabilecek bir soru haline gelmektedir. Sinematograf, Bresson için sade bir yoğunluğu barındıran sinemanın dışında bir dil anlayışıdır. Onun dili; duyusal olanın yaratılması esasına bağlı kalmak adına müziği, görüntüyü, hikâyeyi ayrı ayrı ele alarak öylesine akışkan bir hale getirmektedir ki kamera ile olan ilişkisi empresyonist (izlenimci) bir ressamın tuvaliyle olan ilişkisi gibidir. Bresson bu doğal akışkanlığın içerisinde oyuncuyu rol yapmayan hatta rol yapmasından kaçınmasını sürekli tekrar eden bir konuma indirger. Böylece onun sinematografisinde oyuncunun konumu diğer öğelerle eşitlenir. Star oyunculuğunu, oyuncunun hikâyenin başat ögesi olmasını reddeder. Ona göre tiyatro ve konvansiyonel sinema zaten bunu yapmaktadırlar ve gerçekçilikten uzaktırlar. Bir filmin (yani sinemanın) tiyatro sanatında olduğu gibi doğayı taklit ederek gerçekliğe yakınlaşma çabasına yönelik Bresson şunu söyler:

> "Filmde, yaşamı kopya eden ve üstünde çalışılmış duyguları tıpa tıp örnek alan tiyatronun doğal havası kadar sahte bir şey olamaz. Bir hareketin, şu şekilde ya da bu şekilde yapılmış olmasını ya da bir cüm-

lenin, şu şekilde değil de bu şekilde söylenmiş olmasını daha doğal bulmak saçmadır, sinematografta bir anlamı yoktur." (Bresson, 2022, s.17)

Bresson'un 'Model' oyuncusu yukarıda da belirtildiği gibi Craig'i Kukla Üstü'ne götüren sebeplere benzer bir karşı çıkışı barındırır ancak Bresson, oyuncuların nesneler ve kişilerle daha önceleri düşünülmemiş bir ilişki ağı kurmasını talep eder. Karakterlerin duygulanımlarının önüne geçmek adına gerçekçi üsluptaki eylemde nedensellik ilkesini mekanik bir sadeliğe indirgemeyi tercih etmektedir. Bresson bu sadeliğe ve minimalizme o kadar önem verir ki sahneleri neredeyse 50 kez tekrarladığı ve görsel ve işitsel öğelerin uyumlanması için oyuncularla defalarca çalıştığı bilinmektedir. (Reader, 2000, s. 4)

Bresson oyuncuları seçerken profesyonel kişilerden oluşmamasını tercih etmektedir. Çünkü oyuncular ona göre duygusal olanı önceden kurup yansıtma çabasına girerken deneyimsiz olanlar yani modeller anda kalmaya çalışarak rastlantısal bir durumu göstermeye çalışırlar. 'Modeller. Gösterişten uzak. Kendine çekme, kendinde saklama, hiçbir şeyi dışarı taşırmama gücü. Hepsinde ortak olan bir iç yapının dışa vurması. Gözlerde.' (Bresson, 2022, s. 47) Özellikle *Une Femme Douce* (1969) filminde gözlerin anlatımda önemli bir yeri varken *Pickpocket* (1959) filminde ise gözlerin yanına el hareketlerine özellikle odaklanılır. Burada modellerin, Bresson'un göstermek istediği alanda kısıtlı ve sadık kalması gereken nesnelerden ibaret olduğu anlaşılabilir. Yalnızca yönetmenin almak istediği kadarını gösteren kişiler olan modeller tekrar sahneler neticesinde en işe yarar bölümü sunabilecek ve kurguda yer edinecektir.

"Modeller filmin akışı içine salıverildiklerinde mekanik olarak yirmi kez tekrarladıkları hareketler, onların kendi malı olur. Ağızlarının ucuyla ezberledikleri sözler, onlar düşünmeden gerçek doğalarına özgü müziğe ve vurguya kavuşur. Gerçek hayatın otomatizmine ulaşmanın yollarından biri. (Artık oyuncunun, oyuncuların ya da yıldızların yeteneği dikkate alınmaz. Önemli olan, senin modellerine nasıl yaklaştığın ve onlardan almayı başardığın bilinmeyen ve el değmemiş şeydir.)" (Bresson, 2022, s. 41)

Bresson'un sinematografisindeki tüm unsurların minimal bir dinginlik içinde olmasına rağmen güçlü anlatısının olması bu biçimsel bakışın altında yatan tinselliğin işlenişi olduğu söylenebilir. Ahlak, günah, kader, kefaret, etik gibi kavramlar arasında insanın iç çatışmalarını ve çelişkilerini işlemedeki ustalığı aslında bu gizemde (modellerin göstermemesinde) yatmaktadır. Derinlikten yoksun, geçmişi olmayan karakterlerin (modellerin) varlığı bu çatışmaları göstermede eksik kaldığı söylenebilir ancak Bresson bu boşlukları seyirciye yüklemekten de geri kalmaz. Susan Sontag bu durumu şöyle açıklar:

"Karakterlerinin inanılmazlık taşımasını amaçladığına eminim; ama karakterlerinin mat olmasını ister, amaçlar. Bresson tinsel eylemin (ruhların psikolojisindeki halinden çok fizikteki) biçimleriyle ilgilenir. Kişilerin niye belli bir şekilde davrandıkları en son noktada anlaşılmaktadır. (Psikoloji ise tam anlamıyla anlaşılabileceğini iddia eder) Her şeyin üstünde ikna etme-olma açıklanamaz., önceden tahmin edilemez bir şeydir." (Sontag, 1991, s. 57)

Sontag'ın belirttiği gibi, Bresson oyuncularını (modellerini) psikolojik derinliğin ötesine taşıyarak Craig'in Kukla Üstü metaforundaki gibi duygusal ifadenin dışında bir estetik araç olarak kullanır. Bu yüzden Bresson'un modelleri bu tinsel alan içerisinde psikolojik olarak gidip gelme refleksini göstermemesi onları varoluşsal bir alanın içerisine itmektedir. Her ne kadar Katolik inancının bir uzantısı olarak konuları düşünsel olarak yakınlaşsa da alışılagelmiş oyuncu edimselliği tercih edilmediğinden ötürü karakterler birer antikahraman gibidirler. Herhangi bir dogmatik tavır içerisinde bulunmazlar. Bu estetik bakış Bresson'un yeni bir 'gerçeklik' arayışı içerisinde olduğunu vurgular niteliktedir.

> "Bresson klasik anlamda bir gerçekçi de değildir... Onun aradığı gerçeklik, ister edebi bir yapıttan esinlenmiş olsun (son filmleri iki Dostoyevski, bir de Tolstoy uyarlamasıdır), ister özgün bir senaryoya dayansın, insanın temel davranış biçimlerinin irdelemesini yapar ve insan ruhuna tutulmuş bir ayna olmayı amaçlar. Bu sanki ruhsal denetimin süzgecinden geçmiş tinsel ve mistiğe ulaşan bir gerçekliktir." (Dorsay, 2000, s. 27)

Dorsay'ın da belirttiği gibi Bresson'un sinematografisinde modellerin oyunculuk biçimi başka bir açıdan bütüncül bir amaca hizmet etmiş olur. Bu bütüncül amaç diğer yönüyle Bresson'un 'yeni gerçeklik' için tanımladığı estetik bir alanı tarif etmektedir. Yeni gerçeklikte oyuncu davranışları, tinsel alanın birer sembolik temsilidir. Tıpkı Craig'te olduğu gibi Bresson'un sinematografi sanatı oyuncunun temsilinde yeni bir biçim ve estetik perspektif sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sonuç

Bu çalışma; Craig ve Bresson'un oyunculukta gerçekçiliği yeniden tanımlayıp, biçimsel ve estetik odaklı yeni bir oyuncu temsiline yönelik önermeleri incelemiştir. Edward Gordon Craig ve Robert Bresson'un oyunculuk anlayışlarının, 20. yüzyıl tiyatro ve sinemasında radikal bir dönüşüme yol açtığını söylemek yanlış olmayacaktır. Romantizmin uzantısı olan gerçeklik anlayışının psikolojik ve bireyselliği yerine, oyuncunun yalnızca yönetmenin kontrolü altında hareket eden birer araç haline gelmesi performansın doğasını ve oyuncunun rolünü yeniden tanımlamıştır. 'Kukla Üstü' ve 'Model' oyunculuk yaklaşımı, her ne kadar farklı sanat disiplinlerine ait olsa da temelde ortak bir düşünceyi beraberinde getirmektedir: Yönetmenin sanatı.

Dönemin konvansiyonel oyunculuk anlayışı kişinin bireysel yaratıcılığına dayanırken, Craig ve Bresson, bu süreci yönetmenin mutlak otoritesi altına sokmayı amaçlamışlardır. Bu amaç; *avangart* tiyatro ve *auteur* sinema anlayışlarının yükselişiyle beraber ortaya çıkan bir düşünce biçimi olarak değerlendirilebilir. Yönetmenler; sadece anlatıyı yönlendiren değil, aynı zamanda estetik ve performans biçimlerini de belirleyen yaratıcı güçler olarak öne çıkmışlardır. Craig ve Bresson'un teorileri, bu yönetmen merkezli anlayışın en önemli örneklerini temsil etmektedir. Dolayısıyla her iki yönetmen için de oyuncunun temel işlevi, karakterin duygusal ve psikolojik özelliklerini taşımaktan ziyade, yönetmenin estetik tasarımının fiziksel ve sembolik bir parçası olmaktır.

Craig ve Bresson'un oyunculuğa dair önerileri, sahne ve perde üzerindeki oyuncu temsiline yönelik radikal değişiklikler içermesine rağmen, dönemlerinde çeşitli eleştirilerle karşılaştığına değinmiştik. Ancak sanat tarihinde bu tür uç yaklaşımlar, çoğu zaman klasik anlatı gelenekleriyle iç içe geçerek yeni biçimlerin ortaya çıkmasına katkı sağlamış, mutlak bir kopuş yerine estetik çeşitliliği artırmıştır.

Bugünün sahne ve ekran oyunculuğunda ise biçimsel sadelik, oyuncunun 'varlık' olarak sahnedeki etkisi ve yönetmen merkezli anlatı kurguları yeniden tartışma konusu olmaktadır. Özellikle deneysel tiyatroda, post-dramatik temsillerde ve bağımsız sinemada, Bresson'un nötr model anlayışına ya da Craig'in jestin ve hareketin merkezde olduğu sembolik oyunculuğuna göndermede bulunan uygulamalara sıklıkla rastlanmaktadır. Bu bağlamda şu soru güncelliğini korumaktadır: Oyuncunun temsili yeniden düşünülürken, oyuncu bireyin içsel ifadesini yansıtan metodolojilerle mi ilerlemeli, yoksa yönetmenin estetik aracısı mı olmalıdır? Craig ve Bresson'un oyuncunun temsiline dair önerdikleri bu radikal dönüşüm, günümüzde hem teatral hem sinematografik pratikte etkisini sürdürmekte ve oyunculuk sanatında yeni estetik arayışların önünü açmaya devam etmektedir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Sercan Özinan
[1] Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0002-5139-1158 sercan.ozinan@bau.edu.tr

Kaynakça | References

Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne*. (Bahadır Sina Şener, Çev.). Dost Kitabevi.

Bresson, R. (2015). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (Nilüfer Güngörmüş, Çev.). Küre Yayınları.

Craig, G. (1946). *Tiyatro Sanatı Hakkında*. (Nureddin Sevin, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.

Diderot, D. (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. (Sabri Esat Siyavuşgil, Çev.). İş Bankası Yayınları.

Dorsay, A. (2000, Ocak). Robert Bresson: Yalnız Bir Doruk. *Milliyet Sanat Dergisi, 471*, 26-27.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Yıldız Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi.

Herstand, T. (1966). Edward Gordon Craig on the Nature of the Artist. *Educational Theatre Journal,* 18(1), 7-11.

Innes, C. (1998). *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*. Routledge Publishing.

Innes, C. (2004). *Avangart Tiyatro*. (Beliz Güçbilmez, Çev.). Dost Kitabevi.

Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (Ertan Yılmaz, Çev.). Küre Yayınları.

Lukacs, G. (1969). *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*. (Cevat Çapan, Çev.). Pavel Yayınevi.

Lyons, C. R. (1964). Gordon Craig's Concept of the Actor. *Educational Theatre Journal,* 16(3), 258-269.

Reader, K. (2000). *French Film Directors: Robert Bresson*. Manchester: Manchester University Press.

Sontag, S. (1991, Kasım). *Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil*. (Alper Oysal, Çev.). *Nisan Kitap*, *10,* 48-66.

Stanislavski, K. (2011). *Sanat Yaşamım*. (Suat Taşer, Çev.). Agora Kitaplığı.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 382–398

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1656058

Başvuru | Submitted 12.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 10.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 16.05.2025
Kabul | Accepted 17.05.2025
Online Yayın | Published Online 26.06.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Kimlik Bunalımından Bunalım Kimliğine "Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden"

Check for updates

From Identity Crisis to the Crisis of Identity "Save Yourself from the Beauties I Wished for You"

Ali Noyan Ayturan [1]

[1] İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makale, Maria Velasco'nun "Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden" adlı oyununu postkolonyal kimlikler perspektifinden ele almaktadır. Çalışmada, Batı'nın sömürgeci geçmişiyle yüzleşme sürecinde ortaya çıkan kimlik bunalımı ve bireysel kimlik inşasının nasıl şekillendiği incelenmektedir. Ana karakter Maria, Avrupa'nın sömürgeci tarihinin getirdiği suçluluk duygusuyla, ezilen tarafın yanında olduğunu ispat etmeye çalışırken, farkında olmadan sömürgeci zihniyeti yeniden üretmektedir. Maria'nın sevgilisi Pap ile olan ilişkisi, sömürgeci ve sömürülen arasındaki güç dinamiklerini aşk üzerinden sorgularken, babasıyla olan ilişkisi onun içsel çatışmalarını ve kimlik bunalımını derinleştirmektedir. Çalışma, sömürgecilik sonrası kimliklerin karmaşıklığını ve bireysel kimlik arayışlarının paradoks-slarını tartışmaktadır. Velasco'nun metni, politik doğruculuk ve "beyaz liberal vicdan" eleştirisi çerçevesinde, bireyin kimliğini inşa ederken karşılaştığı çıkmazlara dikkat çekmektedir.

Abstract

This article examines Maria Velasco's play *Save Yourself from the Beauties I Wished Upon You* through the lens of postcolonial identities. It explores how identity crises and the construction of personal identity unfold in the process of confronting the colonial past of the West. The main character, Maria, driven by guilt inherited from Europe's colonial history, seeks to prove her allegiance to the oppressed, yet unintentionally reproduces colonial patterns of thought. Her relationship with her partner Pap questions the power dynamics between the colonizer and the colonized through the notion of love, while her relationship with her father deepens her internal conflicts and identity turmoil. The study discusses the complexities of postcolonial identities and the paradoxes of individual identity formation. Velasco's text draws attention to the impasses faced by the individual in constructing identity, particularly within the framework of political correctness and critiques of the "white liberal conscience."

Anahtar Kelimeler Maria Velasco · Postkolonyalizm · Çağdaş Tiyatro · Beyaz Liberal Vicdan · Sömürgecilik · Kimlik Bunalımı

Keywords Maria Velasco · Postcolonialism · Contemporary Theatre · White Liberal Conscience · Colonialism · Identity Crisis

Atıf | Citation: Ayturan, A. N. (2025). From identity crisis to the crisis of identity "Save yourself from the beauties I wished for you". *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 382-398. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1656058

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

2025. Ayturan, A. N.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Ali Noyan Ayturan noyayt@gmail.com; alinoyan.ayturan@ogr.iu.edu.tr

Extended Summary

This paper analyzes Maria Velasco’s play *Save Yourself from the Beauties I Wished for You* through the intersecting lenses of postcolonial identity and psychoanalysis, exploring how the colonial past of the West continues to shape personal identity construction. The protagonist, Maria, struggles with inherited guilt stemming from Europe’s colonial history and attempts to align herself with the oppressed. However, in doing so, she inadvertently reproduces the very colonial structures she seeks to reject. Her relationship with her Senegalese lover, Pap, reflects the power imbalance between the colonizer and the colonized, while her emotional bond with her father deepens her identity crisis. This study brings together postcolonial theory, psychoanalytic interpretations, and feminist perspectives to discuss the paradoxes of self-definition in a postcolonial world.

Postcolonial identity is inherently shaped by historical power imbalances. Colonialism imposed a system of hierarchy in which both the colonizer and the colonized defined themselves in opposition to each other. Although Maria consciously rejects colonialist narratives, she cannot escape their ideological framework. Her relationship with Pap is not a partnership of equals but a mechanism of self-redemption, reflecting her desire to atone for the sins of European colonial history. She perceives Africa as a space of authenticity and resistance to Western hegemony, yet her fascination with it stems from the same exoticizing gaze that colonial discourse historically imposed on the non-European world.

The play critiques the concept of “white liberal guilt” by revealing the contradictions in Maria’s self-perception. She believes she is an ally of the oppressed, but her actions suggest otherwise. She treats Pap not as an autonomous individual but as a symbolic figure, reinforcing a colonialist dynamic where the oppressed become tools for the moral purification of the privileged. Pap, however, refuses to conform to her expectations. His resistance exposes Maria’s struggle to engage with him outside of her ideological framework, highlighting how even progressive intentions can reinforce hierarchical structures.

Maria’s relationship with her father adds another dimension to her identity crisis. As a figure who embodies colonial ideology, her father represents everything she intellectually opposes. Yet, despite rejecting his worldview, Maria is emotionally dependent on him, illustrating the tension between inherited privilege and political awareness. Her father, a hunter and an advocate of hierarchical power, symbolizes the European colonial mindset. Though Maria condemns his beliefs, she finds herself instinctively defending him against external criticism, revealing the subconscious hold of inherited ideologies. This contradiction underscores the difficulty of completely breaking away from the structures that shape one’s identity.

Maria’s struggle reflects the broader dilemma of postcolonial subjectivity. Her attempt to construct a morally righteous identity leads to an endless cycle of guilt and self-doubt, resulting in what can be called a *crisis of identity*. Drawing from Sigmund Freud’s *Mourning and Melancholia*, this study argues that Maria experiences melancholia linked to Europe’s colonial past. She mourns a lost innocence she believes can never be regained and seeks redemption through her relationship with Pap, despite recognizing its inherent contradictions. Her behavior aligns with bell hooks’ critique of white liberal guilt, which suggests that many well-intentioned individuals attempt to reconcile their historical privilege through performative acts of allyship rather than engaging in systemic change. Maria embodies this dilemma; her efforts to define herself through her association with the oppressed ultimately reinforce the same power structures she claims to reject.

Velasco’s play challenges the notion that identity can be constructed solely through political correctness. Maria’s identity crisis demonstrates that inherited privilege and historical guilt cannot simply be erased by adopting progressive values. Instead, they continue to shape self-perception in ways that often remain unexamined. By attempting to free herself from colonial legacies, Maria becomes trapped in a performative cycle, preventing her from establishing an authentic sense of self. Her love for Pap is overshadowed by her need for moral validation, and her ideological rejection of her father is undermined by her emotional ties to him. These contradictions prevent her from fully inhabiting any single identity, leaving her suspended between competing narratives of self-definition.

Rather than offering a resolution, *Save Yourself from the Beauties I Wished for You* presents an open-ended reflection on the challenges of postcolonial identity. It questions whether it is possible to truly escape the legacies of colonialism or whether attempts to do so inevitably reproduce the same hierarchical structures in different forms. By critically engaging with the performative nature of white liberal guilt, the contradictions of progressive identity

politics, and the persistence of historical power dynamics, Velasco’s work urges its audience to reconsider how identity is constructed and negotiated in a postcolonial world. Through Maria’s character, the play suggests that self-definition is never a neutral act; it is always shaped by history, ideology, and unconscious biases that complicate even the most well-intentioned efforts at decolonization.

Kimlik Bunalımından Bunalım Kimliğine “Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden”

Bu çalışma, Maria Velasco’nun “Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden” oyununu postkolonyal kimlik ve psikanaliz kesişiminde ele almaktadır. Maria Velasco, İspanyol çağdaş tiyatrosunun önde gelen isimlerinden biri olup, dramaturji, yönetmenlik ve oyun yazarlığı alanlarında ödüllü eserler vermiş, oyunları birçok dile çevrilmiş ve uluslararası festivallerde sahnelenmiş bir sanatçıdır.

“Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden”, Avrupalı genç bir kadın olan Maria’nın, Afrikalı sevgilisi Pap ile yaşadığı çatışmalı ilişki üzerinden gelişen içsel çözülmesini anlatır. Oyun boyunca seyirci, Maria’nın Pap’a duyduğu arzu ile kendi beyaz kimliğine karşı hissettiği suçluluk arasında gidip gelen ruh haline tanıklık eder. Maria, Pap aracılığıyla Avrupa’nın sömürgeci geçmişinden arınmak, tarihsel yükünü bir ilişkide dönüştürmek ister. Ancak bu dönüşüm, eşit ve empatik bir bağ değil; Pap’in bir arzu nesnesi, bir sembol, bir beden olarak kullanıldığı asimetrik bir ilişki biçiminde gerçekleşir. Oyunda ayrıca Maria’nın babasıyla olan ilişkisine dair geçmişten gelen kırılmalar da sahneye yansıtılır. Bu ilişki, onun aidiyet krizini ve kimlik bunalımını derinleştirir. Maria, ne Pap’a ne de babasına ait hissedebildiği bir arada kalma halindedir. Oyun, parçalı anlatımıyla Maria’nın kimlik, temsil, suçluluk ve arzu ekseninde şekillenen psikolojik çözülmesini izleyiciye adım adım açar.

Velasco’nun metni, bir Avrupalı oyun yazarının kendi kimliğiyle yüzleşme sürecini dramatize ederken, bu yüzleşmenin sömürgeci düşünce kalıplarını yeniden üretme riski taşıyıp taşımadığını tartışmaya açmaktadır. Oyun, entelektüel bir bakış açısıyla psikanalitik bir postkolonyal çözümlemeye yönelmekte, karakterler arasındaki ilişkiler aracılığıyla Batı’nın kendine *öteki* olarak tanımladığı sömürgesiyle kurduğu hiyerarşik ve çatışmalı ilişkiyi görünür kılmaktadır.

Postkolonyalizm, Batı’nın sömürgeci geçmişiyle yüzleşmesi ve bu süreçte oluşan kültürel, politik ve bireysel kimlik krizlerini analiz eden bir teorik yaklaşımdır. Edward Said’in Oryantalizm eseri (Said, 2010) akabinde şekillenmeye başlayan postkolonyal teori, sömürgecilik sonrası toplumlarda kimlik inşasını, iktidar ilişkilerini ve temsil biçimlerini ele alır. Yaklaşımları açısından postkolonyal düşünce, feminizm ve queer teori ile önemli kesişimler gösterir. Tıpkı feminizmin ataerkil yapıları sorgulaması ve queer teorinin heteronormatif düzeni eleştirmesi gibi, postkolonyalizm de Batı’nın kendi üstünlüğünü doğal kabul eden anlatılarını parçalamaya çalışarak ezilen, dışlanan ve ötekileştirilen grupların söylemlerini yeniden üretmeyi hedefler.

Bu çalışmada, oyundaki karakterler arasındaki dinamiklerin postkolonyal bir söylem içinde nasıl inşa edildiği incelenecektir. Postkolonyal teorinin eleştirdiği hiyerarşik düzenin, oyun içinde farklı biçimlerde yeniden üretilip üretilmediği sorgulanacaktır. Özellikle, Avrupalı bir entelektüelin kendisiyle yüzleşme çabasının, farkında olmadan, yine kolonyal bir anlatıya dönüşme potansiyeli üzerinde durulacaktır.

Postkolonyal Kimliklerin Oluşumu

Postkolonyal kimlik, bireyin yalnızca geçmişle değil, aynı zamanda geçmişin nasıl anlatıldığıyla da hesaplaştığı bir inşa sürecidir. Bu süreçte kimlik, sabit ve özsel bir yapıdan ziyade, iktidar ilişkilerinin, tarihsel travmaların ve epistemolojik dayatmaların kesişiminde sürekli olarak yeniden kurulan bir “oluş” haline gelir.

Homi Bhaba, kimliğin ara bir uzamda, sabit olmayan, çelişkili ve çoğul bir yapı olarak ortaya çıkması durumunu melezlik (*hybridity*) olarak tanımlar (Bhabha, 1994, ss. 113-114). Melezlik kimliği egemen söylemin dayandığı simgesel değerlerin yerinden edilmesiyle oluşur. Sömürgeci merkeze karşı geliştirilen her söylem veya direniş, bir yanıyla tam da o merkezin söylemsel araçlarıyla kurulmak zorundadır (Bhabha, 1994, s. 112). Melezlik, sömürgeci otoritenin kimliğini istikrarsızlaştıran ve onun varlığının öngörülemezliğini açığa çıkaran bir müdahale biçimidir. Bu bağlamda, özne bir yandan kendisini baskılanmışın safında konumlandırırken, diğer yandan bu konumlanma biçimiyle sömürgeci bakışın ikili yapılarını yeniden üretme riskini taşır (Bhabha, 1994, ss. 120-121). Velasco’nun eserindeki karakterler, tam da bu türden bir melezliğin yarattığı arada kalmışlık hâlinde şekillenir. Bu nedenle, yazarın stratejik anlatı yapısı içinde, postkolonyal kimliğin kırılgan ve çelişkili temsilleri olarak işlev görürler. Oyundaki bu temsillerin postkolonyal kuramla birlikte psikanaliz çerçevesinde okunması, onların taşıdığı çatışmalı anlam alanlarını daha derinlemesine kavramamıza olanak tanır. Zira bu karakterler yalnızca bireysel kimlik krizlerini değil, aynı zamanda kolektif bir tarihsel travmanın izlerini de taşırlar.

Batı’nın temsil biçimleri, sömürge sonrası özneyi hâlâ tanımlamaya devam eder (Said, 2016). Bu tanımlama durumu hem sömüren hem de sömürülen tarafı etkileyecek şekilde çift yönlü ilerler. Her iki tarafın da kimlikleri iktidar mekanizmalarıyla kurdukları ilişki biçimleriyle şekillenir. Spivak’ın (Spivak, 2010) da işaret ettiği gibi, alt konumda olan özne çoğu zaman kendi adına konuşamaz hale gelir; çünkü temsilin kendisi, sessizleştirici bir iktidar formudur. Velasco’nun sömürgecilik eleştirisini Maria karakteri üzerinden kurması, Maria’nın Pap’ın kendi adına konuşma hakkını elinden almasıyla birleştiğinde, otoritenin tahakkümünün özneyi yalnızca itaat ya da isyan arasında bir seçime zorlayan yapısını görünür kılar. Anlatının tarih ve kuram arasında kurduğu çift yönlü ilişki, bu öznelerin temsilini sabitlenmiş kimlikler üzerinden değil, kültürel iktidar ilişkileri ve söylemsel kırılmalar bağlamında birbirini dönüştüren yapılar olarak ele almamıza imkân verir. Postkolonyal kimlik, işte bu temsil savaşlarının, imgesel çelişkilerin, ontolojik yarılmaların merkezinde durur. Kimi zaman vicdanla, kimi zaman inkârla, ama çoğunlukla kırık bir aynayla...

Karşılıklı güçlerin dengesizliği, beşeri ilişkilerin tümünde ortadan kaldırılması zor bir hiyerarşi yaratır. Hiyerarşik yapı hem güce sahip olanların hem de altında ezilenlerin kimliklerini şekillendirir. Güç dengesizliği üzerinden kurulan ilişkilerde zorba ve zalim karakterlerin oluşumu karşılarında mazlum ve mağdur bir ötekinin varlığıyla anlam kazanır. Ezen ve ezilen kimlikler bir yandan kendi kimliklerini kazanırken bir yandan da karşılıklı olarak bir öteki imgesi üretirler. Kolonyalizm ve toplumsal cinsiyet alanlarındaki kuramsal araştırmalar ezen/ezilen tarafların oluşumu, iktidarın bireylerin kimlikleri üzerindeki etkileri, egemen güce karşı direniş oluşumu gibi konularda yakınlık gösterirler. Batı, Doğu’yu egzotik ve geri kalmış bir *öteki* olarak tanımlar ve kendi üstünlüğünü kurarken bu imgeleri kullanır (Said, 2010, s. 11). Patriarka da benzer biçimde erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü meşrulaştırmak amacıyla sistematik bir söylem inşa eder ve bu söylemi toplumsal normlar aracılığıyla tüm bireyler üzerinde disiplin mekanizması olarak uygular. Gerek inceledikleri konular gerekse kullandıkları yöntemler üzerinden ciddi benzerlikler içeren bu iki çalışma alanı kuramsal olarak sürekli birbirinden beslenen ve birbirini geliştiren bir ortaklık içindedirler. Batı’nın sömürgesi ile ilişkisi erkek iktidarın öteki olarak olarak tanımladığı kadınla olan ilişkisine benzetilir. Dolayısıyla kolonyalist taraf eril, kolonyal taraf ise dişil olarak ele alınır. Sömürücü eril baskı mekanizmalarına karşı oluşan direniş kadınsı bir imge olarak öne çıkar. Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Özgürlük Anıtı, Delacroix’in Halka Yol Gösteren Özgürlük tablosu veya Volgograd’daki Anavatan Çağırıyor heykeli gibi özgürlüğü

simgeleyen eserlerin kadın imgesini merkeze almaları buna örnek gösterilebilir. Hem beyaz ırk hem de erkek tarafından *ezilen siyahi kadın*ın toplumsal konumu gibi araştırmalarda sömürgecilik ve feminizm çalışmaları sınırları belirsizleşecek kadar birbirine yaklaşır.

Güç dengesizliğinde iktidar sahibi olanın çıkarlarını koruma ve karşısındakini sömürme isteği ile doğan dengesiz bir alışveriş ortaya çıkar (Araz, 2014, s. 263). Üzerinden çıkar sağlanan taraf önce bir farkındalık süreci geçirir sonra da sömürüye karşı bir savunma mekanizması geliştirir. Direnç mekanizmasının gelişmesi için öncelikli olarak durumun analizine yol açacak bir bilinç düzeyine ulaşılması gereklidir. Ezilen tarafın sömürüye başkaldırısı, sadece içinde bulunduğu koşulların farkındalığı ile değil ona direnecek özgüvene sahip olması ve ardından ezen taraf ile nasıl mücadele edebileceğini keşfetmesi ile başlar. Postkolonyal teori, ırk ve cinsiyet alanlarındaki çalışmaları ile tanınan kültür kuramcısı Ania Loomba’nın Shakespeare’in Fırtına oyunu üzerinden örneklendirdiği gibi, Caliban Prospero’ya hizmet ederken ona lanet okusa da isyan başlatabilecek gücü kendisinde bulamaz, bir süre ona itaat eder çünkü efendisinin *ustalığı* ona göre çok üstündür (Loomba, 2000, s. 211).

CALIBAN

(*Kendi kendine*)

Karşı gelmesem iyi olacak. Büyüsü öyle güçlü ki,

Annemin tanrısı Setebos’u bile yıldırıp

Kendine kul edebilir.

PROSPERO

Yürü diyorum köle, hadi! (Shakespeare, 2007, s. 37)

Prospero’nun hakimiyet gücü Caliban’ı veya Ariel’i *enayi* yerine koymasından değil “şiddet uygulama kartını sürekli elinde bulundurmasından” kaynaklanmaktadır (Loomba, 2000, s. 211). Bununla birlikte Prospero fiili iktidarını kurarken konumunun ona sağladığı imgeden güç almaktadır. Caliban’ın Prospero’dan korkusu, kendini üstün gören beyaz bir sömürgecinin kendine atfettiği iktidar ve siyahi yerlinin kendinden üstün pozisyonunu kabul etmesiyle pekişmektedir. Caliban’ın zihninde Prospero, içselleştirilmiş bir iktidar figürüdür. Caliban için “kafadaki polis” (Boal & Epstein, 1990) imgesi gerçekteki Prospero’dan daha güçlüdür ve ezilen tarafı pasifleştirmekte, eyleme geçmekten alıkoymaktadır.

Sömürü süresince iletişimin iki tarafında ezen ve ezilen kimlikler oluşmakta, bu kimlikler bireyin karakterini aşındırarak onu belirli bir ezen/ezilen sınıfına yerleştirmektedir. Bir yerden sonra bireyin öz karakteri (özellikle de ezilen taraf için) tamamen iktidarla olan konumuna göre şekillenerek ezen/ezilen sınıfının karakteristik özellikleri ile tanımlanır hale gelir. Böyle bir sınıflandırma içinde kaybolan birey artık birey bile olamaz çünkü karakter olarak tanımlayacak arzularından bahsedebilmek imkansızlaşır. “Alt” konumda olan özne çoğu zaman kendi arzularını, ihtiyaçlarını ya da bilgisini dile getiremez; çünkü temsilin kendisi dahi onu sessizleştiren bir iktidar biçimi haline gelmiştir (Spivak, 2010). Roma İmparatorluğu’nda ganimet olarak mülk edinilen savaş esirlerinin (*captivas*), 18. yüzyıl Amerika’sında pamuk tarlalarında çalışan siyahi kölelerin, Hindistan’da ölen kocaları ile birlikte yakılan dul kadınların (*sati*) gerçekleşmesini hayal ettikleri arzularından bahsetmek mümkün değildir. Zihindeki egemen gücün üstünlük imgesi kırılmadan ve iktidar tarafından yaratılan ezilmiş kimlik reddedilip bilinçli bir özgüven sahibi olunmadan bu kısır döngüden kurtulmak mümkün değildir. Ezilen tarafın politik ya da düşünsel olduğu kadar duygusal düzlemde de meydan okuyabilmesi için öncelikle kendisine güçlü bir kimlik oluşturması gerekmektedir (Loomba, 2000, s. 212). Güç imgesi altında ezilen Caliban’ı özgürleştirecek olan özgüven duygusu gözünde tanrılaştırdığı karakterler ile kendisini denk hissettiği anda ortaya çıkmaya başlar.

CALIBAN

[...] Ben nasıl üç kere iki eşek mişim ki,

Bu ayyaşı tanrı sanmışım,

Bu beyinsiz dangalağa da tapınmışım. (Shakespeare, 2007, s. 122)

Bireylerin birbirleriyle doğal ve özgür ilişkiler kurabilmeleri, öncelikle hiyerarşik imgelemden sıyrılarak duygu ve düşüncelerini iktidar mekanizmalarının temsilinden arındırmalarını gerektirir. İsyan edebilmek için itaat şartlarıyla yüzleşilmesi gerekmektedir. Postkolonyal teori, yalnızca bir tarihsel dönemin değil, aynı zamanda o dönemin bugüne taşıdığı kimlik yapılaşmalarının ve imgeler üzerinden kurulan epistemolojik üstünlüklerin eleştirisini içerir. Batı edebiyatı yalnızca estetik bir temsil alanı değil, aynı zamanda emperyalist tahayyülün üretildiği kültürel bir araçtır; bireylerin kendilerini ve ötekini nasıl gördükleri bu temsil alanlarında şekillenir (Said, 2016). Bu yaklaşım bize kültürel üretimlerin masum olmadığını; özellikle Batı’nın Doğu’yu temsil etme biçimlerinin tarihsel, ideolojik ve iktidar içeren tercihler olduğunu gösterir. Sahnede görünür hale gelen postkolonyal özne, işte bu çarpıtılmış temsillerin ağı içinde var olmaya çalışır. Kültürel imgelerin yeniden dolaşıma girmesiyle, eski sömürge ilişkileri biçim değiştirerek güncel sahne temsillerine sızar (Turner, 2003). Bu bağlamda edebiyat ve drama, yalnızca özgürleşmenin taşıyıcısı değil; aynı zamanda temsilin, benliğin ve iktidarın yeniden müzakere edildiği alanlardır.

Velasco’nun metni; melezlik bağlamında okunabilecek karakterlerin postkolonyal kimlikleri, iktidar mekanizmalarıyla şekillenen ilişkileri ve politik doğrucu söylemin içinde çözülmeye uğrayan duygularını tartışmaya açmaktadır. Yazar bu yolla, bireyler arası ilişkileri temsili yüklerden arındırarak düşünmenin imkanlarını araştırır; ve bunu yaparken hem politik hem duygusal düzlemde kimliklerin çatışmalı doğasını ifşa eder.

Bu çalışma, oyun karakterleri arasındaki duygusal çatışmalara odaklanarak psikanalizin kavramları aracılığıyla postkolonyal kimliğin süreğen kriz durumunu betimlemeye çalışmaktadır. Çalışmanın merkezinde yer alan “bunalım kimliği” kavramı, metnin içsel dinamiklerinden türeyen bir tanım önerisi olarak ele alınmaktadır. Postkolonyal özneleşme sürecinin sabit bir kimlik değil, tarihsel travma, suçluluk ve temsil gerilimiyle biçimlendiği bu bağlamda, ‘bunalım kimliği’, öznenin daimi olarak kendiyle çatıştığı ve asimetrik ilişkilerle görünürleşen bir oluş hali olarak değerlendirilebilir.

Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden

GalataPerform’un 2018 yılında düzenlediği Yeni Metin Yeni Tiyatro Festivali kapsamında Türkçe’ye çevrilen Maria Velasco’nun “Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden” oyunu, sömürgecilik ilişkilerinin bireysel ilişkiler üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Velasco, metnini monolog veya koral olarak sahnelenebilecek “tek kişilik polifonik bir oyun” olarak tanımlar (Velasco, t.y.). Epizodik bir yapı ile yazılan metin, içinde konuşan çok sayıdaki karaktere rağmen oldukça kişisel bir anlatı olarak kurgulanmıştır. Karakterlerin konuşmaları arasında italik yazılar ile Maria’ya ait yorumlar yer almakta, konuşan Maria’nın ise yazar Maria mı yoksa oyunun başkarakteri Maria mı olduğu bilinçli bir biçimde belirsizleştirilmektedir. Velasco bu kısımlar için “karaktere ait olmayan ve farklı yazı karakterleriyle yazılmış sözler bana aittir; bunlar, italik kısımların itiraf edilemeyenlere dikkati çektiği itiraflardır” (Velasco, t.y.) açıklamasında bulunur.

Oyun metninde -kimi zaman metaforlar üzerinden kimi zaman da açıkça- sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası dönemlerin insanlar üzerinde yarattığı travmalar sergilenmektedir. Özellikle monolog tarzına döndüğü anlardaki replikler Batı dünyasının iki yüzlülüğüne lanet okuyan sert bir manifestoya dönüşmektedir. Oyun yapı olarak kişisel hikayelerden yola çıkarak tecrübenin içinden konuşan, eril edebiyat dilinin kurallarını sistematik bir şekilde bozarak kendi esnek ve özgün yapısını oluşturan feminist bir metindir. Konvansiyonel bir dramatik örgü modelinin yerine hikâyeyi gevşek bağlantılarla bir arada tutan dağınık

bir üslup tercih edilmiştir. Bu yöntem ile dilin imkanları zorlanmış ve metnin herhangi bir kalıp ile ilişkilendirilmesinden imtina edilmiştir.

Oyunda kolonyalizmin zıt taraflarındaki karakterlerin kendilerini kolonyalist düşünceye göre nereye konumlandırdıkları, oluşturdukları postkolonyal kimlikleri ve bu suni kimliklerin başarısız ilişkileri bir aşk hikayesi üzerinden anlatılmaktadır. Yazarın kendisinden yola çıkarak yazdığı ana karakter Maria otuzlu yaşlarında Afrika üzerine araştırma yapan bir İspanyol’dur. Avrupa milliyetçisi bir ailesi ve Pap adında Senegal göçmeni bir sevgilisi vardır. Oyunda merkeze alınan üç ana karakter Maria, Pap ve Baba’dır. Maria ve Pap’in dışındaki karakterlerin tümü (Baba, Anne, Garson Kadın, Memur, Büyükanne, Yabancı, Kadın Seksolog, 1. Akraba, 2. Yabancı vs.) cins isimlerle temsil edilmektedirler. Maria sömürgecilik tarihine oldukça hakimdir. Oyunun başında annesi ile diyalogundan akademik olarak başarılı yayınlara sahip, ödüllü bir araştırmacı olduğu anlaşılır. Oyunun ana karakteri okuyucuya kendisi de akademi kökenli bir yazar olan Maria Velasco’nun duygu ve düşünce dünyasının bir yansıması izlenimini verecek şekilde kurgulanmıştır.

Maria’nın hayatı Cebelitarık Boğazı’nın iki yakası arasına sıkışmıştır. Sömürgeci beyaz erkeğin temsili olan babasına duygusal olarak derinden bağlıdır ancak onun temsil ettiği düşünceden nefret etmektedir. Babasını sevmektedir ama onun kızı olarak dünyada bulunmak Maria’da problemli bir yapının yanlış tarafında saf tutuyormuş hissi yaratmaktadır. Ailesinin ve tüm Avrupalı sömürgecilerin geçmiş günahlarını üstünde taşıdığını hissetmekte ve kendini suçlamaktadır. Bu yüzden hayatını ezilen tarafın yanında olduğunu ispat etmeye adamıştır. Bu çabanın iki yönü vardır; birincisi çevresine kolonyalist düşüncenin çürümüşlüğünü göstermek, ikincisi ise kişisel olarak vicdani bir kurtuluş aramak.

Metinde ilerledikçe, Maria’nın postkolonyalizmi araçsallaştırarak kişisel bir tatmine yöneldiği gerçeği daha da belirginleşir. Maria’nın kendisini sürekli olarak bir günahkar olarak görmesi ve bundan arınma arzusu, bell hooks’un[1] (hooks, 2001) “beyaz liberal vicdan” eleştirisine yakınlaşır. Beyaz liberal vicdan, sadece tarihsel suçların farkında olmakla yetinmeyip, o suçların yükünü kişisel düzlemde taşımaya çalışan ama bunu çoğunlukla simgesel ya da performans yoluyla yapan öznenin ruh halidir. bell hooks’un sert eleştirisine göre bu vicdan, ırksal adaletsizlikle yüzleşmeyi sistemik dönüşümler üzerinden değil, bireysel kefaret eylemleri üzerinden gerçekleştirmeye çalışır. Pap’a aşık olan Maria’nın ilişkisindeki alt metin tam da budur: Aşk değil, kefaret; sevgi değil, temize çıkma arzusu. Maria’nın Pap’i bir birey olarak değil, “Avrupa’nın günahlarını affettirecek sembolik bir figür” olarak görmesi, beyaz liberal vicdanın en çıplak haliyle ifşasıdır. Vicdan burada bir bilinç durumu değil, bir gösteri aracına dönüşür. Oyun boyunca Maria’nın en mahrem duyguları bile bu vicdanı sergileme ihtiyacıyla örülür.

Maria’nın hikayesi üç temel dinamik üzerinden okunabilir: Sevgilisi Pap ile arasındaki ilişki (postkolonyal taraf ile ilişki), babasıyla arasındaki ilişki (kolonyalist taraf ile ilişki) ve Maria’nın kendisiyle olan ilişkisi (kökensel tarihi ile yüzleşmesi). Maria’nın Pap üzerinden kurduğu Afrika ile ilişkisi oyunun omurgasını oluşturan aşk hikayesi üzerinden okunabilir. Bu ilişkide İspanya’da havalimanında bir check-in görevlisi olarak çalışan göçmen sevgilisi Pap postkolonyal tarafı temsil etmektedir. Maria, Pap’in kendisinde yarattığı imgeye aşıktır ancak gerçek Pap bu imge ile tam anlamıyla uyuşmamaktadır. Maria’nın Pap’i düşündeki Afrika’nın idealize edilmiş, romantik bir imgesi olarak görmesi aralarındaki ilişkiyi kişisellikten kopartıp kolonyal kimliklerin ilişkisine dönüştürmektedir. Maria’nın sevgilisi, babası ve kendisiyle kurduğu ilişkileri analiz etmek, metindeki postkolonyal anlatıyı gözler önüne sermektedir.

[1] bell hooks (doğum adı Gloria Jean Watkins), siyah feminist düşüncenin önde gelen kuramcılarından biridir; adını küçük harflerle yazmasının nedeni, kimliğinden çok fikirlerinin öne çıkmasını istemesidir.

Maria ve Pap: Beyaz Kadın ve Siyahi Erkek

Maria için Afrika yalnızca bir coğrafya değil; geçmişin suçluluğu, arzunun yoğunluğu ve kefaretin yüküyle biçimlenmiş bir fantezi alanıdır. Avrupa’dan nefret ederken Afrika’ya idealize edilmiş bir hayranlık beslemesi, onun düşünsel dünyasında kurduğu siyah-beyaz ikiliği gözler önüne serer. Bu yapı, oryantalist imgelemle doğrudan ilişkilidir: Doğu’nun (“öteki”nin) egzotikleştirilmesi, Batılı öznenin kendini tanımlamasının önkoşuludur (Said, 2010).

Ancak bu temsil yapısının altında, modern Batı düşüncesinin özne kavramı yer alır. Descartes’ın “Cogito, ergo sum” formülasyonunda özne, düşünen, merkezî, evrensel bir bilincin taşıyıcısıdır; dünyayı anlamlandıran ve ötekini tanımlayan kişi bu öznedir (Descartes, 2015, ss. 69-73). Jacques Derrida, bu özne modelini eleştirerek her anlamın sabit bir merkeze dayanmadığını, anlamların daima başka anlamlarla olan farklılık ilişkileri içinde ve hiçbir zaman tam olarak tamamlanmaksızın oluştuğunu savunur. Bu nedenle özne, hiçbir zaman sabit ya da merkezi bir yapı taşımaz; sürekli değişen ve kaygan bir anlam yapısında şekillenir (Derrida, 2014). Bu noktada Jacques Lacan, özneyi arzunun eksiklik üzerinden kurulduğu, sürekli bölünmüş bir yapı olarak tanımlar. Öznenin arzusu, hiçbir zaman doğrudan karşısındaki kişiye değil, o kişide hayal edilen eksikliğe yönelir (Lacan, 2014, ss. 215-218). Maria’nın Pap’e duyduğu aşk da bu bağlamda bir özneleşme değil, bir arzu döngüsünün içindeki fantezidir.

Maria, Avrupa’nın sömürgeci tarihine karşı duyduğu öfkeyi Pap’la yaşadığı cinsellikte telafi etmeye çalışırken, hem tarihsel özne rolünü devretmek hem de o rolü erotik bir düzlemde tersine çevirmek ister. Fakat Lacan’ın teorisinde olduğu gibi, özne hiçbir zaman arzu nesnesinden tam anlamıyla kopamaz; onu inşa eder, ona hükmeder (Lacan, 2014). Maria, arzunun düzenini kuran ve karşısındakinin kimliğine yön ve biçim veren tarafta kalır. Dolayısıyla özne-nesne ilişkisini tersine çevirmek isterken, sadece sahneyi yeniden düzenlemiş ama rolleri değiştirmemiş olur.

Bu noktada Maria, yalnızca bireysel bir özne değil; aynı zamanda Batı düşüncesinde inşa edilmiş temsil eden özne konumunun sahne üzerindeki yansımasıdır. Pap ise yalnızca bir sevgili değil, Avrupa’nın geçmiş günahlarının yükünü taşıyan bir simgeye dönüşür. Maria’nın sevgilisinden beklentileri, bireyden değil, temsil ettiği tarihsel ve kültürel kimlikten türetilmiştir. Bu ilişki, Lacan’ın *“objet petit a”* olarak tanımladığı eksik arzu nesnesinin dramını sahneye taşır: Özne arzular, ama arzuladığı şey, karşısındakinin kimliği değil, o kimlikte hayal ettiği kendi eksikliğidir (Lacan, 2014).

MARÍA.- Düzüşüyor muyuz, yoksa sevişiyor muyuz biz? (...) Dünyalılaştır ya da yerelleştir beni. Millileştir, işgal et, göster tüm marifetlerini...

PAP.- Saçma sapan konuşmayı kes.

MARÍA.- Etnik temizlik yap bana, *cihad* yap. (Velasco, t.y., s. 22)

“Bu Benim Arkam” başlıklı sahnede, Maria’nın Pap ile yaşadığı cinsel birliktelik sırasında zihninden geçen düşünceler uzun ve detaylı biçimde seyirciyle paylaşılır. Özellikle anal seks sahnesinin detaylı tasviri, Maria’nın yalnızca haz değil, aynı zamanda cezalandırılma arzusu taşıdığını gösterir. Bu arzunun kaynağı bireysel bir suçluluk değil, onun kendisini özdeşleştirdiği kolonyal geçmişin kolektif suçudur. Maria, Avrupa’nın tarihsel günahlarını Pap aracılığıyla telafi etmeye çalışır. Ancak burada, sevgilisi Pap bir özne değil; onun ahlaki kefaret sürecinde araçsallaştırdığı bir nesneye dönüşür. Bu durum, feminist kuramda geniş şekilde tartışılan nesneleştirme kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Martha Nussbaum, nesneleştirmenin temel özelliklerini sıralarken, bireyin özerkliğinin ve failiyetinin inkâr edilmesini, bir başkasının amaçları için bir araç haline getirilmesini temel nitelikler arasında sayar (Nussbaum, 1995). Pap’in bu sahnede yaşadığı tam da budur: Maria için bir sevgili değil, günahlarından arınmak için kullandığı bir beden, bir simge halindedir. Pap’in öznel hakları, arzuları ya da sınırları sahnede görünmezdir; o yalnızca Maria’nın geçmişle hesaplaşma

ritüelinin taşıyıcısıdır. bell hooks’a göre beyaz öznenin siyah bedene duyduğu arzu ve ilgi, “ahlaki” bir düzlemde değil, tüketici bir estetik üzerinden şekillenir; bu tür ilişkilerde siyah figür, çoğu zaman gerçek bir kişi değil, beyaz öznenin fantezilerinin taşıyıcısı olur (hooks, 2007). Maria’nın Pap’e duyduğu “istek”, aşk değil; “cezalandırılma” ve “arınma” arzusunun bir estetik ifadesidir. Bu bağlamda Pap’in nesneleştirilmesi yalnızca cinsellik düzeyinde değil ideolojik düzeyde de gerçekleşmektedir.

Pap, Maria’nın tamamlanmamış kimliği için fantezileştirilmiş bir eksiklik noktasıdır. Pap’in arzu nesnesine dönüşmesi, onu bir özne olmaktan çıkarır. Maria için Pap’in kim olduğu değil, ne temsil ettiği önemlidir. Bu nedenle sevişme, iki eşit birey arasında kurulan bir yakınlık değil; bir iktidar ilişkisi, bir fantezi düzeni ve bir ideolojik telafi girişimidir.

İlk kez arkadan aldığımda çok canım yanmıştı. Ortadan ikiye ayrıldı sanmıştım. [...]

İlk vuruşta, yapılan anlaşmaları, kölelere nasıl davrandıklarını düşündüm. Sahara’da, Hint ve Atlas Okyanusu’ndaki alışverişi. Santo Tome’de şeker tarlalarındaki köleleri ve biz İspanyolların kolundan tutup Yeni Dünya’ya getirdiklerimizi.

İkinci vuruşta tırnaklarımı yere geçirdim. Bilekliğimin boncukları bileğime geçti, derinin en ince olduğu yere.

Üçüncü vuruşta Libya’daki, Nijerya veya Angola’daki petrolü, Gana’daki altın madenlerini, Kongo’daki elmas ve koltan madenlerini düşündüm. [...]

Yedinci vuruşta, Afrika kökenli iki Müslüman gencin 2005’te Fransa’da polisten kaçarken öldüğünü düşünüyorum.

Sekizinci vuruşta, parçalanıyorum, parçalanıyorum, parçalanıyorum; Martin Luther King’i, Rosa Parks’ı, Malcolm X’i ve Kara Panterleri düşünüyorum.

Dokuzuncu vuruşta artık düşünmüyorum. Çok hoşuma gidiyor. [...]

Onuncuda, Sahra Altı’ndan İspanya topraklarına girmek için “Yaşasın İspanya” naralarıyla Ceuta ve Melilla şehirlerinin kapılarına dayanan insan yığınlarını düşünüyorum. [...]

Yerleştirildikleri kampları, ülkelerine iade edilişlerini düşünüyorum... [...]

Son vuruşta, kuşaklar boyu süregelen günahtan kurtulmuşçasına titreyişlerimi kucaklıyor. (Velasco, t.y., s. 31)

Avrupa sömürgeciliği çoğunlukla Batı’nın Doğu’ya tecavüzü olarak nitelendirilir. Beyaz adam keşiflerinde karşısına çıkan egzotik hayata arzu duyar ve karşısındakini önemsemeden bu topraklara penetre eder. Arzu, doğrudan nesneye değil; öznenin içsel eksikliğine yönelik olduğundan ve bu nesne “arzu nesnesi” *(objet petit a)* halini alır. Arzu nesnesi gerçek bir varlık değil; öznenin kendi yoksunluk hissine yüklediği hayali bir tamamlanmadır. Bu bağlamda Avrupalı özne eril (tecavüzcü/efendi), arzu nesnesi haline getirdiği Doğu ise dişildir (çıplak kadın). Yerlilerin ayaklanması ihtimalinin yarattığı tehdit ise kolonileştirilmiş olan halkların “Avrupa kültürünü simgeleyen beyaz kadına tecavüz eden (genellikle koyu renk derili) ırz düşmanları olarak gösterimi ile temsil edilir” (Loomba, 2000, s. 102). “Bu Benim Arkam” sahnesi bu bağlamda önemli bir yere oturmaktadır. Öncelikle görüntü olarak Avrupa’nın kâbusu gerçekleşmekte, *vahşi bir zenci, narin beyaz bir kadın*la ters ilişkiye girmektedir. Kadın bunu kendini bedeni üzerinden cezalandırmak, önceki nesillerden kendisine geçen günahtan temizlenmek ve tecavüze uğrayan tarafla empati kurmak adına yapmaktadır. Kadın acı çekerek *arınmak* istemekte ve *tecavüzcüsü, kurtarıcısı* olmaktadır. Tüm bunların yanı sıra bu ilişki içerisinde kullanılan taraf yine de Senegalli Pap olmaktadır, çünkü Maria’nın günah çıkartma ayinine farkında olmadan dahil olmakta, bir şekilde tekrar bir Avrupalı efendinin emeline hizmet etmektedir. Maria ilişkisinde tersine çevirmeye çalıştığı kolonyalist yaklaşımı tekrar oluşturmaktadır. Şarkiyatçı bir gözle hayranlık duyduğu Afrika imgesini kendi amacı doğrultusunda sömürmektedir. Pap ile sevişmek Maria için Afrika’da

foto safari gezisine çıkmak gibidir. Maria, Pap’ı sömürerek siyah kültürünü tüketmekte, siyah kültürünü beyaz hayatına “baharat katan bir öğe” (hooks, 2007, ss. 17-19) olarak dahil etmektedir. Avrupalılıktan uzaklaşmaya çalıştıkça Avrupalılaşmaktadır. Pap sevgilisi ile seviştiğini düşünürken Maria’nın aklından sömürgecilik tarihi geçmektedir:

PAP.- Hoşuna gidiyor mu?

Evet. Dördüncü vuruşta tavşanla fil fıkrasını, Sahra Altı’ndan getirilen hayat kadınlarını düşündüm: evlere servis yirmi avro, sakso çekmek on avro... Mafyalar.

PAP.- Hoşuna gidiyor mu?

Evet, evet. Beşinci vuruşta, Angola ve Mozambik savaşlarını, Zaire’deki diktatörlüğü, Güney Afrika’daki ırkçı rejimi, Casa Blanca ve Kremlin’in müdahaleciliğini düşündüm.

Altıncı vuruşta birinci dünya ülkelerinin aşırı tutuculuğunu düşündüm. Ah! Avrupa ata erkisinin küreselleşmesini. Ah, ah! Avrupa merkezci epistemolojiyi düşündüm.

MARÍA.- Pap?

PAP.- Efendim?

MARÍA.- Pap, sence herkese uygun olan evrensel medeniyet Batı medeniyeti midir?

PAP.- Bunu şu anda konuşmak zorunda mıyız? (Velasco, t.y., ss. 31-32)

Maria, Pap’in gerçekten olduğu kişi ile değil onda görmek istediği Afrikalı imgesi ile aşk yaşamaktadır. Oyun metninde de gerçek Pap ile Maria’nın gördüğü Pap’in farklılıklarına özellikle vurgu yapılmaktadır. Maria onun Avrupalılaşmış post-kolonyal kimliği ile karşılaştığı anlardan rahatsız olmaktadır:

MARÍA.- [...] canın istediği zaman Afrikalı; canın istedi mi Avrupalısın. Fransız okulları, *kemik gözlük*ler, pahalı mağazalardan kıyafetler... Ama içindeki yamyam ortaya çıkıp da hasırdan giysilerini üstüne geçirdin mi... O zaman gerçek yüzün çıkıyor işte meydana. Tanrı aşkına, keşke biraz daha Müslüman olsaydın. [...] Bazen benden daha beyaz olduğunu düşünüyorum. (Velasco, t.y., s. 24)

Pap iki boyutta kurgulanmaktadır; birincisi yazar Maria’nın yarattığı oyun karakteri olarak, ikincisi ise yazar Maria’nın yarattığı kurgusal Maria karakterinin Pap’i görme biçimi olarak. Oyunun sonlarına doğru “Pim, Pam, Pom” başlıklı bölümde Pap kendi karakterinin yanlış yazıldığını söyleyerek bu iki kurguya birden karşı çıkarak özne pozisyonuna yükselir. Maria’yı onu tanımayan bohem bir burjuva olmakla suçlar. Yazar yarattığı Pap karakteri ile kendisinin oyundaki temsili olan Maria üzerinden tartışmaktadır. Pap Maria’ya bencilce bir bölüm yazdığını söylerken Maria yazım eyleminin bizatihi gerçeğe ihanet olduğunu söyler. *Cogito, ergo sum* referansı ile yazar, hayalinde yarattığı karaktere kendisini düşleyen yazarı eleştirtir.

PAP.- Beni tanımıyorsun.

MARÍA.- Tabii ki tanıyorum seni.

Cogito, ergo sum.

PAP.- Bohem burjuvanın tekisin sen. Lavapiés’li.

MARÍA.- Burjuva kafasında ötekini canlandırmaktan yoksundur, ben bunu becermekle kalmayıp üstüne bir de ona aşık oluyorum.

PAP.- Ona değil, planlarına.

MARÍA.- Ona.

Düşünüyorum, öyleyse varım.

Düşünüyorum, öyleyse fethediyorum.

PAP.- Benim dediklerimden ve yaptıklarımdan oluşan bencilce bir bölüm bu yazdığın. [...]

MARÍA.- Ne beceriksiz, ne salağım! Seni kafamda canlandırabileceğimi sandım. Kara yağızım, Cuma’m, Cumartesi’m, Pazar’ım, siyah atlı prensim…

Yarattığım karakterin nasıl konuştuğunu, nasıl hareket ettiğini bilmiyorsun bile… […]

Ben ötekidir. (Velasco, t.y., ss. 52-53)

Bir karakteri hayal etmek aynı zamanda onun üzerinde tahakküm kurmaktır. Yazarın yarattığı karakterlere karşı konumu, sömürgecinin sömürgesiyle kurduğu tanrılaşma pozisyonuna benzer. Bu bağlamda “düşünüyorum öyleyse varım” ifadesi, “düşünüyorum öyleyse fethediyorum”a dönüşür. Yazarın düşünsel ve duygusal izleklerde çok katmanlı bir yapı oluşturduğu bu bölümde aynı zamanda “ben ötekidir”in altı çizilir. Descartes’ın insanın varlığının ispatını kuşku duyması ve düşünmesi ile temellendirmesi, Rimbaud ve Lacan ile birlikte ele alınarak bir katman daha derine inilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta Descartes’ın formülünün aslında var’lık değil ben’lik üzerine oluşudur. Kimi zaman *ego cogito ergo sum sive existo* olarak da geçen ve Descartes’ın insanın bir tanımı olarak kullandığı bu kalıpta bizim konumuzla ilgili olan nokta var olduğu işaret edilen şeyin *özne* olmasıdır. *Sum* ile *existo* arasında bağlamın içinde çok büyük bir fark yoktur ancak *cogito ergo sum*, *cogito ergo existo* olarak yazılmadığından dolayı tam karşılığının “düşünüyorum öyleyse ben’im” şeklinde bir tercümenin daha doğru olduğu söylenebilir (Timuçin, 2015, s. 82). Varlık gösteren ben, yani öznedir. Düşünen varlığın bir özne olması “ben ötekidir” söylemi ile birlikte anlam kazanır. Lacan’a göre “gösteren, bir öznenin bir başka gösteren için ifade ettiği şeydir” (Lacan, 2014, s. 219). Özne gösterene bağlıdır, gösteren ise öncelikle ötekinin alanındadır (Lacan, 2014, s. 217). Öyleyse Maria, Pap’ı düşlerken Pap da Maria’nın tahayyülü içinde kendi varlığına (benliğine) müdahale etmeye çalışmaktadır. Bu durum ilişkideki kimlik sorununun kaynağıdır. Pap bir oyun karakterinin onu görme biçimi üzerinden şekillendiğinden dolayı bir imgenin imgesidir. Maria’nın ise Pap’i kurgulama biçimi ilkesel olarak tamamen reddettiği sömürgeci hiyerarşinin yöntemi ile aynıdır. Maria Pap’i hayal ettikçe sömürgeleştirmektedir.

Maria ve Baba: Halef ve Selef

Oyundaki ikinci önemli ilişki Maria’nın ailesi, özellikle de kolonyalizmin simgesi olan babası ile olan ilişkisidir. Ailesi ırkçı olan Maria’nın Senegalli bir sevgilisi olması onu iki dünya arasında bırakmaktadır. Maria, tüm ailesi siyahileri kolonyalizmin yarattığı mitoslar üzerinden değerlendirirken onlara rasyonel bilgiler sunmaya çalışır. Ancak ailesinin görüşleri rasyonel bilgiler değil zihinlerinde oluşturdukları imgeler üzerinden bir inanç sistemi geliştirmiştir. Maria’nın tüm ailesi ve akrabaları adeta bir ırkçılık parodisi seviyesinde klişe söylemlerde bulunmaktadırlar. Kendini üstün konumlandıran beyaz Avrupalıların *öteki*ye karşı korkuları etrafa saçılır.

BÜYÜKANNE.- Beyaz ırk yok olacak. […]

ANNE.- Zencilerin teni daha çok kokuyor. […]

2.AKRABA.- Geleneklerini aşılamak istiyorlar! […]

BÜYÜKANNE.- Oraya cami, buraya cami! […]

BABA.- Şuna baksana, güneşte fazla kalmış. Gölgeye geç gölgeye, bitter’ler erir güneşte! […]

1.AKRABA.- Ben zenci olmak isterdim, malafatım tavana değerdi. […]

2.AKRABA.-İspanyollara bile iş yok. […]

BÜYÜKANNE.- Kökü kazınmış hastalıkları geri getiriyorlar. […]

BÜYÜKANNE.- Alicante’de tuvaletten ne diye piton çıkıyor sanıyorsun? Temiz değiller. (Velasco, t.y., ss. 10-11)

Maria, ailesinin tüm agresif söylemlerine karşı politik ve rasyonel bir direniş sergiler. Oyunda anne ve akrabalar hikayenin çok etkin oldukları söylenemeyecek figürleridirler ancak Baba’nın Maria üzerinde ciddi

bir etkisi vardır. Bu ilişki aynı zamanda annesi ve akrabaları ile olan ilişkilerine benzemekte ancak çok daha derin ve özel bir yapıyı gösterecek şekilde üzerinde durulmaktadır. Babanın avcı olması ve avladığı hayvanlarla kurduğu hiyerarşik ikili yapı kolonyalizmin oyundaki merkezi metaforu olarak kullanılır.

BABA.- Tahta güvercinini gördün mü? Bak, bak, orada! [...] Tüfeğim yanımda olsaydı! [...]

MARÍA.- Darwinci ve neohobbes’cunun birisin.

BABA.- O ne demek kızım?

MARÍA.- Buraya iki ayağının üzerinde dimdik gelebildiğin için diğerlerinden üstün olduğunu sanıyorsun.

BABA.- Şu, doğada düzenleme yapan çevrebilimciler Amerika’nın tatlı su kerevitlerini Kastilya’nın sinyal kerevitleriyle karıştırıp işleri bok ediyorlar. Çünkü doğa gereği...

MARÍA.- Doğada iyi kötü diye bir şey yoktur.

BABA.- Ay inanmıyorum! Şuna bak! Vahşi bir ördek, muhteşem bir yeşilbaş; gitmiş kara bir ördekle beraber [...] Vay anasını be! Ördekler bile şaşırmış artık! (Velasco, t.y., ss. 19-20)

Baba, on dört yaşından sonra okumayı bırakmış ve güç ilişkileri üzerine sorgulamalarla ilgilenmeyen biridir. Akademik bilgiden yoksun ancak vahşi hayat konusunda tecrübelidir. Maria babasına temsil ettiği düşüncelere rağmen sevgi ve merhamet duymaktadır. Kendisinden başkasının onu eleştirmesine katlanamaz. Annesi tarafından yarınını düşünmeyen ve idare etmeyi bilmeyen biri olarak eleştirildiğinde babasını “onlara her şeyin en iyisini vermeye çalıştığı” ve “anı yaşayabildiği” için erdemli olduğunu söyleyerek sahiplenir. Babasını eleştirme hakkını sadece kendisinde görmektedir. Sevgilisi babası hakkında Maria’nın diliyle konuştuğu zaman duygusal bir patlama yaşar. Pap’ın, Maria’nın babasına faşist diye seslenmesi Maria’da bir travmayı tetikler ve gözünde bir dizi imge canlanır.

PAP.- Benim evraklarım var artık zaten, neden evlenelim ki? Ayrıca annenle babanın faşist olmadığının garantisini kim verecek bana?

MARÍA.- Ne saçmalıyorsun sen?

PAP.- Sen kendin bazen “Annemle babam faşistin teki!” demiyor musun?

Faşistin teki!

Sonra, babama “köylü” diyen bir sonradan görmenin taşaklarına tekme koymama ramak kaldığını hatırlıyorum. [...]

Babamın montunun cebinde bize kuşlar getirdiğini.

Annemin bize pilli bebekler aldığını.

Beni şımarttıklarını. Ve bana vurduklarını.

Kıçıma ve kafama.

Kafama ve kıçıma.

Babamın beni kırmızı bayraklı denize götürdüğünü hatırlıyorum.

Az öncesinde yemek yemişsem de:

“Korkma kızım, ben yanındayım”.

İlk anı’mı hatırlıyorum: annemin ellerini, balık kokusunu ve dolum kolonyayı.

Babamın ellerini, soğuğun kokusunu ve tavernayı.

Bisiklete binmeyi bana babam öğretti.

Ve babamı ilk ağlarken gördüğüm o an’ı hatırlıyorum.

Annemi ilk ağlattığım o an’ı hatırlıyorum.

Ve annemle yattığımı gördüğüm rüyayı hatırlıyorum.

Ve babamı öldürdüğümü gördüğüm rüyayı hatırlıyorum.

Ve annem hamileyken hep en küçük ben olayım diye o çocuğun doğmamasını istediğimi hatırlıyorum.

Bazen babamın saçlarını tarar, sırtındaki sivilceleri sıkardım. Ne iğrenç!

Ve annem bana büyük kitapları okurdu.

Mesela “Rubinson Crusoe’nun Maceraları”.

Beni okuldan almayı unuttuğu günü hatırlıyorum.

Vezikül ameliyatından sonra sonda takıldığını hatırlıyorum.

Kalp ameliyatından sonra babama sonda takıldığını hatırlıyorum.

Ve anneme ilk kez sürgüyü tuttuğumu hatırlıyorum.

Ve onu altından ilk alışımı.

Ve babam ceviz ağacından düştüğü zaman bir dalın elmacık kemiğine saplandığını hatırlıyorum.

Ve babamın muslukçu dükkanını hatırlıyorum.

Kuşçu dükkanına benziyordu.

Ona ilk kez ördeği tuttuğumu.

Ve ilk kez onu pipisinden aldığımı.

MARÍA.- Ben onların çocuğuyum. Sen kapa çeneni. (Velasco, t.y., ss. 36-37)

Maria’nın hatıraları iyiyle kötünün, doğruyla yanlışın iç içe geçtiği imgelerdir. Her hatıranın ardından italik bir itiraf cümlesi gelir. Yazar, “itiraf edilemeyen itiraflar”a dikkat çekmek ister. Travma tetikleyen bir cümle Maria’yı bir yüzleşmeye ve gerçek bir karar vermeye yönlendirir. Maria tüm politik yanlışlarına rağmen babasını savunur. Buradaki taraf seçimi Pap ile olan ilişkisinin gerçek duygular üzerinden değil öğrenilmiş politik doğrular üzerinden kurulduğu belirginleşir. Maria’nın duygularını düşünceleriyle yönetme çabası ve buradan doğan dengesizlik arkadaşı tarafından açıklanır.

ARKADAŞ.- Aşkın üç hali vardır: kalpten olan, karından olan, amından olan. Senin sıkıntın amınla düşünüp, beyninle düzüşmen. (Velasco, t.y., s. 40)

Maria’nın babası ile düşünsel ve duygusal olmak üzere iki boyutlu bir ilişkisi vardır. Bu iki düzlem çoğunlukla birbiri ile çatışsa da Maria’nın babasına olan sevgisi eleştirelliğinin önüne geçmektedir. Maria’nın babasıyla kurduğu ilişki, imgesel bağlamda Avrupalı kimliğin zihnindeki en önemli temsilcisiyle yüzleşmesini ifade etmektedir. Pap ile olan ilişkisinde sömürgeciliğe karşı durmaya çalışarak sevgilisini sömürmesi ve babası ile olan ilişkisinde refleksif olarak onun tarafını tutması, Maria’nın düşünsel düzeyde tasarladığı kimliğinin gerçek kimliği ile çatıştığı anları göstermeleri yönünden önemlidir. Bu iki yaklaşım Maria’nın duygusal ve düşünsel eylemlerinin gerçek ve imgesel kimlikleri ile çelişkilerini ortaya koymaktadır. Sömürgecilik sonrası kimliklerin tarihsel bağlamdan kopamayacağı (Loomba, 2000) gibi Maria da babasından kopamaz. Maria, akademik doğrularla yönlendirmeye çalıştığı eylemleri sürdürmekte zorlanır, babasının saklamadan yaşadığı sömürgeci yaklaşımı sevgilisiyle ilişkisinde farkında olmadan yürüttüğü ortaya çıkar. Maria’nın babasına duyduğu nefret ve sevgi arasındaki gerilim, onun kimlik bunalımının temel sebeplerinden biridir.

Maria ve Maria: Kimlik Bunalımı ve Bunalım Kimliği

Buraya kadar tartıştığımız konularda ortaya çıkan tablo bize postkolonyal kimliklerin oluşum sürecini anlamak adına ipuçları sunmaktadır. Maria kökeninden dolayı kendinden nefret etmektedir. Ancak buradaki kendini kabul sorunu kendi içinde çelişkilidir. Maria erdemli davranmak adına kendini suçlamakta ancak

erdemli davranmayı başarabildiği anda kendini sevememektedir. Mutlu olmak istememektedir çünkü mutluluk ona göre Avrupa’ya ait bir kavramdır. İçinden çıkamadığı kısır döngü, Maria’da “kimlik bunalımı”nın giderek karaktere içkin bir yapıya dönüşerek bir “bunalım kimliği” yaratmasına neden olur. Burada kullandığımız bunalım kimliği tabiri, kimlik bunalımının karakteristik bir hal alarak bireyin benliğini sürekli bir suçluluk ve aidiyetsizlik hissi üzerinden inşa etmesi anlamında kullanılmaktadır.

Bunalım kimliği, geçici bir kriz hali değil, bireyin sürekli bir iç çatışmayla kendini tanımladığı patolojik bir varoluş biçimini işaret etmektedir. Bu bunalım kimliği geçmişi ile yüzleşmekten çekinmeyen ancak kendisi olmayı da başaramayan, vicdan sahibi ve melankolik bir entelektüel portresidir. Maria’nın kimlik bunalımı, Freud’un “yas ve melankoli” teorisi ile açıklanabilir. Freud’a göre idealleştirilen bir değerin kaybı karşısında melankoli, yasın patolojik bir dispozisyonu olarak ortaya çıkabilir (Freud, 1993). Birey yas tutamadığında, yani kaybettiği şeyi bilinçli olarak kabul edemediğinde melankoliye sürüklenir. Maria, Avrupa’nın sömürgeci geçmişinden duyduğu suçluluk sebebiyle sürekli bir melankoli hali içerisindedir.

Maria’daki melankolik yapı yalnızca duygusal bir kırılma değil; aynı zamanda bireysel benliğin siyasi ve tarihsel koşullar altında biçimlenmesinin bir sonucudur. Maria iki değer arasında sıkışmıştır: Çocukluğunda babasıyla kurduğu bağ ve babasının temsil ettiği sömürgecilik imgesinin yerine geçen akademik doğruların oluşturduğu bağlam. Yetişkinliğinde akademik bağlamda yönlendirdiği duygularıyla Pap’a aşık olmuştur. Ancak gerçekten aşık olduğu kişinin Pap değil onda gördüğü imge olması psikotik bir bağlanmaya neden olur. Melankolik ruh hali herhangi bir değerini kaybeden bir bireyin o değere bir daha ulaşamayacak olduğunu hissetmesi ile ortaya çıkar. Maria sömürge tarihi ile yüzleştikten sonra Avrupalı masumiyetini bir daha elde edemeyeceği şekilde kaybetmiştir. Artık bu yükle yaşamak ve onun kefaretini ödemeye çalışmak dışında yapabileceği bir şey yoktur. Maria’nın yüzleşmelerinde duygusal ve varoluşsal kırılmalar birlikte gözlemlenir:

Annem ve babamla mezarlık yolundan giderken bir dejavu yaşadıktan sonra arabayla ağaçlara girmeyi istediğimi hatırlıyorum. Olay yerinde ölüm.

Anneme ‘keşke doğmasaydım’ dediğimi hatırlıyorum.

Babama ‘keşke doğmasaydım’ dediğimi hatırlıyorum. (Velasco, t.y., s. 36)

hooks, beyaz liberallerin ırksal adalet mücadelesinde genellikle suçluluk hissettiğini, ancak bu suçluluk duygusunun onları sistemik değişime yönlendirmek yerine kişisel düzeyde bir rahatlama arayışına ittiğini söyler (hooks, 2007). Bu bağlamda, beyaz bireylerin ırksal adaletsizlikleri içselleştirmeye yönelik çabalarının yüzeysel kalmaktadır. Buradaki yüzeysellik sömürgecilik tarihinin yükümlülüğünü üzerinde hissedecek kadar yüksek bir egonun karşılaştığı hikayede özne olarak sadece kendisini görebilecek kapasitede olmasından kaynaklanmaktadır.

Maria’nın melankolik ruh hali onda kendini beğenmişlik ve değersizlik gibi karşıt duyguları yükselterek ambivalansa yol açmaktadır ki bu durum da Freud’un melankoliyi narsizm ile ilişkilendirmesi bağlamında anlam kazanır (Freud, 1993). Narsizm dış dünyadan çekilen libidonun egoya yönlendirilmesi halinde ortaya çıkmaktadır. Maria’nın depresif ruh halinden libidosunun dış dünyadan çekildiği belirgindir ancak ilk bakışta egoya değil Pap’e yönleniyormuş gibi gözükmektedir. Ancak burada önemli olan Pap’in gerçekliği değil, Maria’nın zihninde oluşturduğu temsilidir. Maria’nın libidosunun gerçek Pap’e değil zihnindeki Afrikalı imgesine yönlendiğini düşünürsek bu yönelimin gerçekte dışarıya değil içeriye doğru olduğunu düşünebiliriz. Freud melankolide bireyin gerçeklikten koparak kaybetmek istemediği nesneye psikotik biçimde bağlandığını söyler (Freud, 1993). Maria’nın kimliğini inkar etmesi ve buna karşı yoğun bir direnç göstermesi ile ortaya çıkan gerçeklikten kopuş durumu Pap’e duygusal olarak bağlanması bu bağlamda incelenebilir. Maria’daki kendini beğenmişlik ve değersizlik hislerinin bir aradalığı Pap’in onu terk etmesine karşı verdiği tepkide belirginleşir:

PAP.- Beni bir dinle: Bitti bu iş. *It’s over. C’est fini.*

MARÍA.- Regl olmayı hakketmiyorum ben. Kendi kanımla kendimi zehirlemeliyim.

PAP.- Sana kötü muamele yaptığımı düşünecekler.

MARÍA.- Benim gibisini bulamazsın.

PAP.- Hayatım, sadaka çözüm değil. (Velasco, t.y., s. 54)

Tüm bu çözümlemeler Maria’nın kimliğinde tek bir sabite değil, çelişkilerle örülü bir duygulanım haritasına işaret eder. Birey olarak kendini tanımlamaya çalıştıkça, geçmişin yükü ve içselleştirilmiş temsiller arasında sıkışan Maria, kendi kimliğini hem kurar hem çözer. Onun yaşadığı bunalım, yalnızca kişisel değil; tarihsel, kültürel ve ideolojik bir çıkmazın sahne üzerindeki izdüşümüdür. Kimlik, bu örnekte sabit bir kimlik değil, bastırılmış arzular, suçluluk ve temsil savaşları arasında sallanan kırılgan bir süreçtir.

Bu çalışmada, Maria’nın melezlik ekseninde gelişen postkolonyal ilişkiler içinde yaşadığı duygusal çözülmeyi anlamlandırmak üzere önerilen “bunalım kimliği” kavramı, postkolonyal öznenin sabitlenemez, melankolik ve suçluluk yüklü bir kimlik inşası sürecini tarif eder. Bu kavram, yalnızca geçici bir kimlik krizine değil, öznenin benliğini sürekli olarak suçluluk, yetersizlik ve aidiyetsizlik üzerinden kurduğu daha yapısal bir duruma işaret eder. Bunalım kimliği, bireysel bir kırılma anından çok, kolonyal geçmişin travmatik etkilerinin güncel benlik inşasında süreğen bir iç çatışma yarattığı patolojik bir özneleşme süreci olarak tanımlanabilir. Postkolonyal özne, temsil edilme biçimlerinden duyduğu rahatsızlıkla kendi benliğini kurmaya çalışırken, çoğu zaman bu temsil rejimlerini içselleştirerek yeniden üretir. Bu nedenle bunalım kimliği, hem politik bilinç hem de duygusal yük bakımından çifte bir sıkışmanın sonucu olarak ortaya çıkar.

Sonuç

Velasco’nun “Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden” metni, politik bilinci yüksek ve vicdanlı bir Avrupalı olarak nitelendirilebilecek Maria’nın, kendi kimliğini sömürünün iğrençliğine karşı durarak inşa etmeye çalışırken gerçeklikten kopması çerçevesinde, postkolonyalizm sürecinde bir *woke kültürü* eleştirisini de içinde barındırır. “Woke” (uyanmış, ayık) kavramı, ırkçılığa, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ve diğer adaletsizlik biçimlerine karşı duyarlılığı ifade eden bir bilinç halini tanımlar. Ancak bu kavram zamanla aşırı vicdani yüklenme, sembolik özürler ve kişisel kimlik performanslarıyla yüzeysel bir politik doğruculuk biçimine dönüşerek eleştiriye açık hale gelmiştir. Maria karakterinin politik doğruculuk çerçevesinde kurmaya çalıştığı kimlik, Velasco’nun ikiyüzlülük özeleştirisiyle birlikte ele alınır. İmgesel kimliklerin doğal ilişkilerin önüne geçmesi, Maria’da önce bir kimlik bunalımı, devamında ise bir *bunalım kimliği* yaratmaktadır. “Bunalım kimliği” tanımı, sahnedeki karakter çözümlemeleri ile kolonyal geçmişin bugüne sızan tortularının teatral temsilleri üzerinden yapılandırılmakta ve bu kavram, öznenin imkânsız bir kimlik inşası çabası içinde bulunduğuna işaret etmek amacıyla kullanılmaktadır.

Bu kimlik inşası çabası, oyunun farklı sahnelerinde Maria’nın aldığı aksiyonlar ve bu aksiyonların içerdiği çelişkiler üzerinden açığa çıkar. Pap’la kurduğu ilişkide, hem Avrupa’nın sömürgeci suçlarını telafi etmek isteyen biri olarak vicdani bir arayıştadır, hem de bu arayışı kurarken karşısındaki kişiyi araçsallaştırır. Babasına duyduğu öfke ile geçmişe duyduğu özlem arasında sıkışır; sevilmek ister ama sevilmeye layık olmadığını düşünür. Oyun boyunca kimliğini etik bir zeminde yeniden kurmak ister, ancak bu yeniden inşa girişimi sürekli içe çöken, kendi kendini sabote eden bir döngüye dönüşür. Bu da metinde kimlik inşasının, eylem üzerinden değil temsil üzerinden kurulduğu sahte bir düzene işaret eder.

Maria üzerinden “beyaz liberal vicdan”ın kendini rahatlatmak uğruna sarf ettiği imkânsız çabası ve çıkmazları, gelişen bunalım kimliği üzerinden tartışmaya açılır. Karakterin her sahnedeki iç çatışması, bu vicdanın temsil krizine dönüşmesidir. Velasco burada yalnızca bireysel değil, ideolojik bir tıkanmayı da sahneye taşır.

Velasco’nun metni; politik doğruculuğun ihtiyacını reddetmeyen ancak problemli taraflarını tartışmaya açmaktan da çekinmeyen, dürüst, cesur ve kuvvetli bir yapı sunmaktadır. “Woke” duyarlılığının birey üzerindeki baskısı, özellikle Maria’nın kendi kimliğini yeniden kurma arzusuyla duygusal olarak baş edememesi arasında kurulan gerilimle sahnelenir. “Woke” hali, karakterin psikolojik bütünlüğünü sağlamak yerine onu parçalayarak melankolik bir tekrar döngüsüne hapseder.

Metinde Batılı edebiyat, teoloji ve felsefe ile birlikte postkolonyal çalışmalara da göndermeleri kimi zaman doğrudan kimi zaman metafor olarak sıkça kullanır. Postkolonyal öznenin hem sömürgeci kültürden hem de yerel kültürden beslenerek, bu iki kimlik arasında asılı kalan bir melezlik geliştirmesi dramatik olarak ifade edilir. Karakterlerin arasında kurulan ilişkiler aracılığıyla Batı’nın Öteki’yle kurduğu hiyerarşik ve çatışmalı ilişki görünür kılınır. Bu ilişkilerde özne olmak isteyen bireyler, tam da kurmaya çalıştıkları etik kimliğin içinde yeniden iktidar ilişkilerini üretir. Velasco, karakterlerin özneleşme çabalarının nasıl temsile, arzuya ve şiddete dönüştüğünü göstermekle kalmaz; aynı zamanda sömürgecilik sonrası öznenin kimlik arayışının trajik ve çıkışsız doğasını ifşa eder. Postkolonyal bir söylemin Avrupalı bir anlatının içinde sömürgeciliği tekrar inşa edebileceği bilinçli bir tartışmaya dönüşür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Ali Noyan Ayturan
[1] İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0003-4062-1066 noyayt@gmail.com; alinoyan.ayturan@ogr.iu.edu.tr

Kaynakça | References

Araz, T. (2014). Feminizm ve Sömürgecilik Sonrası Söylemlerin Örtüşmesi. *Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies, 15*, 263-275.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Boal, A., & Epstein, S. (1990). The Cop in the Head: Three Hypotheses. *TDR (1988-)*, *34*(3), 35. https://doi.org/10.2307/1146067

Derrida, J. (2014). *Gramatoloji* (İ. Birkan, Çev.; 2.). BilgeSu.

Descartes, R. (2015). *Yöntem Üzerine Konuşma* (Ç. Dürüşken, Çev.). Alfa.

Freud, S. (1993). Yas ve Melankoli (R. Uslu & O. E. Berksun, Çev.). *Kriz Dergisi*, *1*(2). https://doi.org/10.1501/Kriz_0000000026

hooks, bell. (2001). *Ain’t I a woman: Black women and feminism* (Nachdr.). Pluto Press.

hooks, bell. (2007). *Black looks: Race and representation* (Nachdr.). South End Press.

Lacan, J. (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap 1964* (J.-A. Miller, Ed.; N. Erdem, Çev.; 2. bs). Metis Yayınları.

Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm* (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı.

Nussbaum, M. C. (1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, *24*, 249-291.

Said, E. W. (2010). *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* (B. Yıldırım, Çev.; 10. bs). Metis Yayınları.

Said, E. W. (2016). *Kültür ve Emperyalizm* (N. Alpay, Çev.; 4. Baskı). Hil Yayın.

Shakespeare, W. (2007). *Fırtına* (B. Bozkurt, Çev.; 6. bs). Remzi.

Spivak, G. C. (2010). Can the subaltern speak? Içinde R. C. Morris (Ed.), *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea* (ss. 21-78). Columbia Univ. Press.

Timuçin, A. (2015). *Descartes Felsefesine Giriş* (4. bs). Bulut Yayınları.

Turner, B. (2003). *Oryantalizm Postmodernizm ve Globalizm* (İ. Kapaklıkaya, Çev.). Anka Yayınları.

Velasco, M. (t.y.). *Kurtar Kendini Sana Dilediğim Güzelliklerden* (S. Ş. Coşkun Adıgüzel, Çev.). (yayınlanmamış oyun metni).

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 399–415

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658505

Başvuru | Submitted 15.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 01.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 13.05.2025
Kabul | Accepted 23.05.2025
Online Yayın | Published Online 26.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

K. Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner Oyunculuk Yöntemleri: Benzerlikler ve Farklılıklar

Acting Methods of K. Stanislavski, Lee Strasberg, and Sanford Meisner: Similarities and Differences

Okan İzgi [1]

[1] Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz

Günümüzde oyunculuk eğitiminde karşılaşılan temel sorunlardan biri, çeşitli kuramsal temellere dayanan yöntemler arasında yapılacak pedagojik ve pratik tercihlere ilişkin yeterli yönlendirmenin bulunmayışıdır. Bu bağlamda çalışma, çağdaş oyunculuk pratikleri içerisinde önemli bir yer tutan Stanislavski'nin psikolojik temelli yaklaşımı, Strasberg'in duygusal hafızaya dayanan Metot Oyunculuğu ve Meisner'in doğaçlama merkezli tekniklerini karşılaştırmalı bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Araştırma, nitel yöntemle yürütülmüş olup, kapsamlı bir literatür taraması ve karşılaştırmalı analiz doğrultusunda yapılandırılmıştır. Elde edilen bulgular, söz konusu üç yöntemin oyuncunun duygusal derinlik kazanımı ve sahne gerçekliğiyle kurduğu ilişki açısından ortak hedefler taşıdığını; ancak kuramsal arka plan ve uygulama biçimleri bakımından anlamlı farklılıklar içerdiğini ortaya koymaktadır. Çalışmanın temel amacı, oyunculuk pedagojisinde yöntemsel farkındalığı artırmak ve uygulayıcıların daha bilinçli tercihler geliştirmelerine olanak sağlamaktır. Bu doğrultuda makale, K. Stanislavski, L. Strasberg ve S. Meisner'in oyunculuk yaklaşımlarını benzerlikleri ve ayrıştıkları noktalar üzerinden tartışarak, uygulayıcılar ve eğitimciler için yöntemsel farkındalık sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler *K. Stanislavski* · *Lee Strasberg* · *Sanford Meisner*

Abstract

One of the fundamental challenges in contemporary actor training lies in the lack of sufficient guidance for making pedagogical and practical choices among methods grounded in distinct theoretical frameworks. In this context, the present study aims to comparatively examine three prominent approaches in modern acting practice: Konstantin Stanislavski's psychologically-based system, Lee Strasberg's Method Acting rooted in emotional memory, and Sanford Meisner's improvisation-centered technique. Conducted through a qualitative research design, the study is structured around an extensive literature review and comparative analysis. Findings indicate that while these three methods share common objectives in fostering emotional depth and enhancing stage realism, they diverge significantly in their theoretical foundations and practical applications. The principal aim of this article is to contribute to methodological awareness in actor training and to support practitioners in making more informed choices. Accordingly, the study discusses the similarities and distinctions among the approaches of Stanislavski, Strasberg, and Meisner to provide a critical framework for educators and performers alike.

Keywords *Konstantin Stanislavski* · *Lee Strasberg* · *Sanford Meisner*

Atıf | Citation: İzgi, O. (2025). Acting methods of K. Stanislavski, Lee Strasberg, and Sanford Meisner: similarities and differences. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 399-415. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1658505

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. İzgi, O.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Okan İzgi okanizgii@gmail.com

Yazar Notu Bu çalışma, Dr. Öğr. Üyesi Ayla Ezici danışmanlığında Okan İzgi tarafından hazırlanan "K. Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner Oyunculuk Yöntemleri: Benzerlikler ve Farklılıklar'" başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

Author Note This study was produced from the Master's thesis titled "Acting Methods of K. Stanislavski, Lee Strasberg, and Sanford Meisner: Similarities and Differences'" prepared by Okan İzgi under the supervision of Dr. Lecturer Ayla Ezici.

Extended Summary

The acting methods of Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg, and Sanford Meisner have profoundly influenced modern acting techniques, each providing unique approaches while sharing a common goal of achieving emotional truth and authenticity in performance. These three methodologies are widely used across theater, film, and television, and while they have similarities, their practical applications and core philosophies differ significantly. Stanislavski's system is the foundation of modern acting, focusing on psychological realism and encouraging actors to understand their characters internal motivations. One of the most significant aspects of his system is the "Magic If"—a technique where actors ask themselves, "What if I were in this situation?" This approach allows actors to immerse themselves in the imaginary circumstances of the script. Another key component is "Emotional Memory," which involves recalling personal experiences to evoke genuine emotions. However, in his later years, Stanislavski shifted his focus to "Psychophysical Actions," emphasizing that physical actions can trigger corresponding emotional responses. This transition reflected his belief that outward behavior and internal experiences are interconnected, leading to more organic performances. Stanislavski's method requires rigorous script analysis, detailed character research, and the creation of a backstory, all of which aim to provide actors with a thorough understanding of their roles and enhance their emotional authenticity.

Building upon Stanislavski's foundational work, Lee Strasberg developed Method Acting, a technique that delves deeper into emotional memory and internalized experiences. Strasberg believed that the most powerful performances come from actors drawing on their own emotional histories. His approach emphasizes "Sense Memory," which involves recreating sensory experiences such as smell, touch, or taste to trigger emotional responses. Through extensive emotional recall exercises, actors cultivate a heightened emotional sensitivity that allows them to deliver raw and immersive performances. Method Acting is known for its intensity and has been adopted by many famous actors, including Marlon Brando, Al Pacino, and Robert De Niro, who are celebrated for their deeply personal and psychologically realistic portrayals. However, Strasberg's method has been criticized for potentially causing emotional strain, as actors are required to revisit and relive personal traumas. Despite these concerns, Method Acting remains a popular and influential approach, especially in American cinema, where emotional depth and realism are highly valued.

In contrast to Stanislavski's analytical approach and Strasberg's introspective techniques, Sanford Meisner's method emphasizes spontaneity, active listening, and truthful interaction between actors. While Meisner was initially trained under Strasberg, he distanced himself from the intense focus on emotional memory, believing it caused actors to become too self-involved. Instead, Meisner developed exercises designed to foster real-time responsiveness and external focus. At the heart of his technique is the "Repetition Exercise," where two actors repeatedly exchange lines while paying close attention to each other's behavior and emotional shifts. This practice trains actors to remain fully present and react instinctively, ensuring performances that feel natural and dynamic. Meisner's method encourages actors to focus on the present moment rather than relying on past experiences, thus promoting authentic emotional responses. His approach is particularly effective in fostering genuine connections between scene partners and enhancing the overall realism of a performance. Actors trained in the Meisner technique, such as Diane Keaton and Jeff Goldblum, are known for their naturalistic and responsive acting styles.

While these three methods differ in their processes, they share a common objective: to help actors deliver truthful, emotionally engaging performances. All three methodologies stress the importance of emotional authenticity and the actor's ability to fully inhabit a character. However, the pathways to achieving this goal vary. Stanislavski's system combines psychological analysis with physical action, encouraging actors to balance internal thought with external behavior. Strasberg's Method Acting focuses primarily on internal emotional recall, pushing actors to access deeply personal experiences to fuel their performances. Meisner's technique, by contrast, prioritizes external stimuli and emphasizes the importance of genuine, spontaneous reactions between scene partners. Despite their differences, each method provides valuable tools that actors can adapt to their unique artistic processes.

In practical terms, actors often blend techniques from all three methodologies to develop their own personalized approach to performance. For instance, an actor may use Stanislavski's script analysis and character work to understand a role, apply Strasberg's emotional memory exercises to access deep feelings, and rely on Meisner's repetition techniques to maintain spontaneity in live performances. This flexibility allows actors to tailor their methods to the demands of different roles and performance mediums. Furthermore, these methods continue to be taught in acting schools and conservatories worldwide, reflecting their enduring relevance and effectiveness. Understanding the similarities and differences between these approaches not only enriches actors' craft but also offers deeper insights into the art and psychology of performance. This paper aims to contribute to the field by providing a comprehensive comparison of these three influential acting methods, offering practical insights for actors, directors, and educators seeking to enhance their understanding of performance techniques.

K. Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner Oyunculuk Yöntemleri: Benzerlikler ve Farklılıklar

Tarih boyunca oyunculuğun, toplumların kültürel ve sosyal yapılarının yansıması olarak farklı dönemlerde ve çeşitli biçimlerde evrildiği görülmektedir. Antik Yunan'da tiyatro, dini ritüellerin bir uzantısı olarak ortaya çıktığı ve toplumsal değerlerin ifadesine hizmet ettiği bilinmektedir. Bu dönemde oyuncular, maskeler ve fiziksel ifadeler aracılığıyla duyguları ve karakterleri canlandırmış, sahne üzerindeki varlıklarıyla insan deneyimini yansıtmaya çalışmıştır. Aristoteles'in "mimesis" kavramı, oyunculuk sanatının temel felsefesini oluşturmuş ve bu sanat dalının, yaşamın bir yansıması olduğunu vurgulamıştır. Oyunculuk sanatının, insan deneyiminin yansıtıldığı, duygusal derinlik ve inandırıcılık gerektiren bir sanat formu olduğu; bu sanat dalında başarılı olmanın, sadece sahnedeki performansla değil, karakterin duygusal ve zihinsel boyutlarını anlamakla mümkün olabileceği düşünülmektedir. Bu hedefe ulaşmak için birçok farklı yöntem ve yaklaşımın geliştirildiği bilinmektedir. Oyunculuk, insanların hikâyelerle bağlantı kurmasını sağlayan bir köprü olarak yüzyıllardır tüm dünyada kültürel bir öneme sahiptir. Bu sanat dalının merkezinde ise oyuncunun, canlandırdığı karakteri anlaması ve izleyiciye etkili bir şekilde aktarabilmesi yer almaktadır. Denis Diderot, "Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler" adlı eserinde, oyuncunun duygu ve akıl dengesine vurgu yaparak sahne performanslarının kontrollü ve tutarlı olması gerektiğini savunmuştur (Diderot, 2007, s.17). Diderot'nun yaklaşımı, oyuncunun kişiselleştirilmiş duygu deneyimlerinden ziyade, teknik bir ustalık ve zihinsel farkındalıkla karakteri yaratması gerektiğini öne sürmektedir. Bu kuram, daha sonra Konstantin Stanislavski'nin Sistemi, Lee Strasberg'in Metot Oyunculuğu ve Sanford Meisner'in Tekniği gibi modern oyunculuk yaklaşımlarına zemin hazırlamış ve bu yöntemlerin gelişiminde dolaylı bir etkiye sahip olmuştur. Bu konunun seçilmesindeki temel motivasyon, oyunculuk sanatı üzerine yapılmış olan çeşitli yaklaşımların hem akademik hem de pratik düzeyde yeterince derinlemesine ele alınmadığı yönündedir. Bu çalışmanın problematiği; sıklıkla birlikte anılan bu üç yöntemin birbirinden hangi yönlerle ayrıldığı, bu farklılıkların oyunculuk pratiğine nasıl yansıdığı ve çağdaş tiyatro eğitimi bağlamında ne tür sonuçlar doğurduğudur. Literatürde bu üç yöntem üzerine yapılmış çok sayıda çalışma bulunmasına rağmen, yöntemlerin pedagojik yaklaşımları, duygusal hazırlık süreçleri ve oyuncu-tepki ilişkisi açısından derinlemesine bir karşılaştırmanın sınırlı olduğu görülmektedir. Bu boşluktan hareketle çalışmanın amacı, Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in yöntemlerini karşılaştırarak, her birinin oyunculuk pratiğinde nasıl farklı çıktılar ürettiğini analiz etmektir. Son yıllarda oyunculuk çalışmaları üzerine yapılan araştırmalar, bireysel oyunculuk yaklaşımlarının pratikteki etkilerine odaklanmış, ancak bu yöntemlerin karşılaştırılması konusunda sınırlı bir literatür ortaya çıkmıştır. Örneğin, Strasberg'in Metot Oyunculuğu yöntemi, film endüstrisinde geniş bir etki yaratmışken, Meisner'in anlık tepkilere vurgu yapan tekniği tiyatro sahnelerinde daha belirgin hale gelebilmiştir. Stanislavski'nin ise her iki alanı birleştiren bir köprü niteliğinde olduğu görülmektedir. Bu çalışma, literatür taraması ve karşılaştırmalı

değerlendirmeler yapılarak gerçekleştirilecektir. Literatür taraması, ulusal ve uluslararası akademik çalışmaları kapsamaktadır. Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in temel eserleri başta olmak üzere, oyunculuk teorileri üzerine yazılmış kitaplar, makaleler ve tezler kaynak olarak kullanılmaktadır. Yukarıda değinilen farklı oyunculuk yöntemlerinin karşılaştırıldığı bu çalışmanın, tiyatro alanında çalışanlar için bir kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

Araştırmanın konusu, Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın konusu, modern oyunculuk kuramlarının üç temel temsilcisi olan Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg ve Sanford Meisner'in geliştirdiği oyunculuk yöntemlerinin kuramsal temelleri ve pratikteki uygulamaları açısından karşılaştırılmasıdır. Her üç yöntemin oyuncunun karakter hazırlığına, sahne üzerindeki duygusal gerçekliğe ve oyuncu-tepki ilişkisine yaklaşımları incelenerek, aralarındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in oyunculuk yöntemlerini karşılaştırarak; her birinin oyuncunun duygusal hazırlığı, karakter yaratımı ve sahne pratiğine nasıl etki ettiğini analiz etmektir. Bu karşılaştırma ile oyunculuk eğitiminde yöntemsel farkındalığı artırmak, tiyatro eğitmenleri ve uygulayıcıları için daha işlevsel ve bilinçli bir yöntem seçimi yapılmasına katkı sağlamak hedeflenmektedir. Oyunculuk alanında yapılan çalışmalar çoğunlukla bireysel yöntemlere odaklanmakta; yöntemlerin karşılaştırmalı olarak ele alındığı araştırmalar sınırlı kalmaktadır. Bu çalışmada, modern oyunculuk kuramlarının üç temel temsilcisi olan Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg ve Sanford Meisner'in geliştirdiği oyunculuk yöntemleri; oyuncunun karakter hazırlığına, sahne üzerindeki duygusal gerçekliğe ve oyuncu-tepki ilişkisine yaklaşımları açısından incelenmekte, aralarındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konarak her bir yöntemin oyunculuk pratiğine etkileri analiz edilmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel bir yaklaşımla yürütülmüş olup, doküman analizi yöntemine dayanmaktadır. Çalışma kapsamında Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in temel eserleri başta olmak üzere, oyunculuk kuramları üzerine yazılmış ulusal ve uluslararası akademik kitaplar, makaleler ve tezler incelenmiştir. Literatür taraması, her bir yöntemin felsefi ve pratik temellerini açıklığa kavuşturmayı hedeflemiş; bu doğrultuda yöntemlerin kuramsal arka planı ve sahne uygulamalarındaki yansımaları analiz edilmiştir. Karşılaştırmalı analiz yoluyla, üç yöntemin oyunculuk pratiğine yaklaşımları karşılaştırılmış; benzerlik ve farklılıklar temelinde sınıflandırılmıştır. Elde edilen bulgular, oyunculuk tekniklerinin etkili kullanımına yönelik önemli çıkarımlar sunmayı amaçlamaktadır.

Literatür Özeti

Oyunculuk alanında yapılan teorik ve pratik çalışmalar, 18. yüzyıldan itibaren sistematik bir yapı kazanmaya başlamıştır. Denis Diderot'nun 1773 yılında yayımladığı *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* adlı eseri, oyunculuk teorisinin ilk önemli adımlarından biri olarak kabul edilir. Bu kuramsal yaklaşımı, 20. yüzyılın başlarında Konstantin Stanislavski'nin geliştirdiği "Sistem" anlayışı takip etmiştir. Stanislavski'nin yaklaşımı; karakter analizi, psikolojik hazırlık ve duyguların sahneye yansıtılması gibi temel ilkeler üzerine odaklanmış, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Avrupa ve Amerika turneleriyle geniş kitlelere ulaşmıştır. 1924 yılında Richard Boleslavski ve Maria Ouspenskaya tarafından kurulan American Laboratory Theater, Stanislavski sistemini Amerika'ya taşımış; bu kurumdan yetişen Stella Adler, Lee Strasberg ve Harold Clurman, Amerikan tiyatrosunun gelişimine büyük katkılar sağlayarak modern oyunculuk tekniklerinin temellerini atmıştır. Lee Strasberg, Stanislavski'nin ilkelerinden esinlenerek "Metot Oyunculuğu"nu geliştirmiş ve oyuncuların kişisel anılar yoluyla duygusal gerçeklik oluşturmalarını hedeflemiştir. Sanford Meisner ise Strasberg'in yaklaşımına tepki olarak "Meisner Tekniği"ni geliştirmiş; bu teknikte doğaçlama ve anlık etkileşim yoluyla sahici ve

spontane performanslar amaçlanmıştır. Stanislavski'nin psikolojik temelli yaklaşımı, Strasberg'in duyusal hafıza odaklı yöntemi ve Meisner'in doğaçlama temelli yaklaşımı, oyunculuk eğitimine farklı yönlerden katkı sunmuştur. Bu yöntemlerin birlikte ele alınması, oyuncuların sahnede daha doğal, inandırıcı ve etkileyici performanslar sergilemelerine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, üç yöntemi karşılaştırarak oyunculuk eğitiminde daha bütüncül ve disiplinler arası bir yaklaşımın gerekliliğine dikkat çekmektedir.

K. Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner Oyunculuk Yöntemlerinin Benzerlikleri

Sistem Oyunculuğu, Metot Oyunculuğu ve Meisner Tekniği, zaman zaman birbirine karıştırılan ya da benzer yönleri nedeniyle bağlantılı görülen oyunculuk yöntemleri arasında yer almaktadır. Bunun temel nedeni, hem Metot Oyunculuğu hem de Meisner Tekniği'nin köklerinin Stanislavski Sistem Oyunculuğu'na dayanması olduğu düşünülebilir. Strasberg, kendi oyunculuk yaklaşımını Stanislavski'nin uzun yıllar süren çalışmaları ve teorik temelleri doğrultusunda geliştirmiştir. Strasberg'e göre, Stanislavski, oyunculuğun o döneme kadar ele alınmamış sorunlarını ortaya koymuş ve bu sorunların çözümü için kapsamlı bir çaba göstermiştir. Bu çabalar, zamanla Sistem Oyunculuğu'nun temelini oluşturmuş ve bu anlayış daha sonra Metot Oyunculuğu'nun gelişmesine olanak sağlayabilmiştir.

Benzer şekilde, Meisner Tekniği de Stanislavski'nin temellerini attığı bu sistemden etkilenmiştir, ancak farklı bir yaklaşım benimsemiştir. Meisner, oyuncunun doğal tepkiler vermesi ve sahnede "an"da kalabilmesi için karşılıklı etkileşim ve tekrarlama egzersizlerine odaklanmıştır. Bu yöntem, Strasberg'in duygusal hafıza odaklı yaklaşımından ayrılırken, Stanislavski'nin gerçeklik ve samimiyet ilkesine bağlı kalmıştır. Böylece, hem Strasberg'in Metot Oyunculuğu hem de Meisner Tekniği, Stanislavski'nin Sistem Oyunculuğu'ndan ilham almış, ancak kendi özgün yöntemlerini geliştirerek oyunculuk sanatına farklı bakış açıları kazandırmıştır.

Stanislavski'nin Sistemi, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Rusya'da Stanislavski tarafından geliştirilen, o dönemin teatral geleneklerinden ayrılarak oyuncunun içsel dünyasını sahneye yansıtmasını amaçlayan bir teknik olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Stanislavski, izleyicinin sahnede "gerçek" bir yaşam deneyimi yaşamasını sağlamak için oyuncuların karakterleriyle derin bir psikolojik bağ kurmalarını önemsemiştir.

Bunun için "verili koşullar" ve "büyülü eğer" gibi araçlar geliştirmiştir. Stanislavski'nin temel amacı, sahne üzerinde duygusal doğruluğa ve gerçekçiliğe ulaşabilmektir. 20. yüzyılın ortalarında Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen Metot Oyunculuğu, Stanislavski'nin sisteminden ilham almış olsa da, Lee Strasberg'in katkılarıyla özgün bir yaklaşıma dönüşmüştür. Strasberg, Stanislavski'nin duygusal hafıza konseptini alarak bunu daha da derinleştirmiş ve oyuncunun kişisel yaşam deneyimlerini ve duygusal geçmişini kullanarak karaktere yaklaşmasını savunmuştur. Strasberg göre, "Metot Oyunculuğu, oyuncunun geçmiş travmalarını veya mutluluklarını canlandırarak karakterle bütünleşmesini hedeflemektedir" (Strasberg, 1988).

Bu yönüyle oldukça bireysel bir yaklaşım olmakla birlikte, oyuncunun kendi psikolojik deneyimlerinden yola çıkarak karaktere "daha içsel" bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Metot Oyunculuğunun temelleri, Sistem Oyunculuğuna dayanmaktadır. "Strasberg, Metot Oyunculuğu tekniğini Stanislavski'nin yıllarca üzerinde çalıştığı ilkelere dayandırmış ve bunları Amerika'da geliştirmiştir" (Conroy, 1993, s.245). Strasberg, Stanislavski'nin o döneme kadar ele alınmamış oyunculuk sorunlarına çözüm getirmek amacıyla bu tekniği oluşturmuştur. Bu bağlamda "Metot Oyunculuğu, Sistem Oyunculuğunun Amerika'da yeniden yorumlanmış bir versiyonu olarak değerlendirilmektedir" (Strasberg, 2010a, s.144). Strasberg'in Metot Oyunculuğunun, 20. yüzyıl Amerikan yaşamına veya tiyatro kültürüne uygun şekilde kasıtlı olarak geliştirilip geliştirilmediğine dair kesin bir bilgi olmadığı bilinmektedir. Ancak bu yöntemde, sahne performansında gerçeklik ve doğallık arayışı, Strasberg'in yapmacıklık ve taklitten uzak, özgün bir oyunculuk yaklaşımını benimsediğini göstermektedir. Bu bağlamda, Strasberg'in "duyu belleği" kavramına odaklanmanın önemli olduğunu

söyleyebilmekteyiz. Çünkü Strasberg'in, Metot Oyunculuğunun temel ilkelerini, Stanislavski'nin erken dönem çalışmalarında ele aldığı psikolojik eylemler üzerine yapılandırdığı görülmektedir.

Sanford Meisner ise Stanislavski ve Strasberg'in bireysel deneyimlere dayalı yaklaşımlarını eleştirmiş ama bazı noktalarda da benzerlik göstermiştir. Oyuncunun duygularını ve davranışlarını "şu an" da kalarak ifade etmesine odaklandırmıştır. Meisner Tekniği, oyuncuların diğer karakterlerle olan etkileşimlerinden ilham alarak doğal tepkiler vermesini sağlamaktadır. Ayrıca Meisner yaklaşımını şu şekilde açıklar: "Benim yaklaşımım, oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamaktır ve içgüdüsel olarak kök salmış oyunculuğa dayanmaktadır. Bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşünselliğin olmadığı gerçeğine inanmaktayım" (Longwell, 1987, s. 37). Meisner, sahne üzerindeki anlık tepki ve etkileşimleri oyunculuk sürecinin en önemli unsuru olarak savunmaktadır. Böylece oyuncu, kendi geçmiş deneyimlerine değil, sahnedeki duruma ve diğer oyuncuların tepkilerine odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, sahnede spontane ve "gerçek" bir performans sunma hedefini taşımaktadır. Bu üç yönteminde ortak olan noktası oyuncuların sahnede gerçekçi bir tepki verebilmesi ve gerçekçi bir performans sergileyebilmesidir.

Duygusal gerçeklik arayışı, oyunculuğun temel unsurlarından biri olarak kabul edilmekte ve seyircinin sahnede tanık olduğu performansı gerçek bir yaşantı gibi algılamasını sağlamak için oyuncunun karakterle içsel bir bağ kurmasını gerektirmektedir. Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in yöntemlerinde, bu bağın kurulması ve oyuncunun karakterin duygusal dünyasında kendini var edebilmesi en kritik adımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Her üç yöntemde de oyuncunun, sahnede "gerçekten yaşıyormuş" gibi hissetmesi ve bu içsel deneyimi seyirciye aktarması amaçlanmaktadır. Ancak bu arayışın her bir yöntemde farklı yollarla gerçekleştirildiği görülmektedir. Üç yöntemin de en belirgin ortak yönlerinden biri, oyuncunun sahnede "gerçek" bir varlık sergilemesini sağlama arzusu olduğu görülmektedir. Stanislavski, Strasberg ve Meisner, oyuncunun yalnızca metni ezberlemekle kalmayıp karakterin duygusal durumunu içselleştirmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Stanislavski'nin sisteminde, oyuncunun karakterin duygusal gerçekliğini bulması ve bunu sahnede ifade etmesi beklenmektedir. Strasberg, bu içsel gerçekliğe ulaşmak için, oyuncunun, kendi yaşamından duygusal anılarını sahneye taşıyarak karakterin duygularını daha yoğun hissetmesini sağlayabilmiştir. Benzer şekilde, Meisner de oyuncunun içten, doğal tepkiler vermesine odaklanarak sahnede gerçek duygusal tepkiler yaratmayı amaçlamaktadır. Bu üç yöntemde de duygusal gerçekçiliğin, oyuncunun performansını daha inandırıcı ve etkileyici hale getirdiği görülmektedir.

Stanislavski, oyuncunun sahnede gerçekçi ve inandırıcı bir performans sergilemesi için karakterin geçmişine, içsel çatışmalarına, motivasyonlarına ve arzularına dair kapsamlı bir analiz yapmasını istemektedir. "Stanislavski'ye göre, bir karakterin davranışları yalnızca mevcut sahnede değil, geçmişte yaşadığı olaylarla ve hayatındaki ilişkilerle şekillenebilmektedir" (Stanislavski, 1996a). Bu nedenle, oyuncunun karakterin hayatındaki dönüm noktalarını, aldığı kararların ardındaki psikolojik motivasyonları ve karakterin dünyayı algılama biçimini anlaması gerekmektedir. Bu süreç, Stanislavski'nin "sihirli eğer" tekniğiyle desteklenmektedir. Oyuncu, "Eğer bu durumda ben olsaydım, nasıl hissederdim?" sorusunu sorarak karakterin psikolojik derinliklerine ulaşmayı amaçlamaktadır.

Metot Oyunculuğu ve Sistem Oyunculuğu arasındaki en önemli ortak noktanın, her iki yöntemin de duygusal hafızaya odaklanarak oyuncunun performansını derinleştirmeyi hedeflemesi olduğu söylenebilmektedir. Stanislavski, oyunculuk çalışmalarında bilinç yoluyla bilinçaltına ulaşarak oyuncunun duygularını sahneye yansıtmasını sağlamak için yenilikçi bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu yöntem, oyuncunun iç dünyasını keşfetmesini ve bunu dışsal bir performansa dönüştürmesini amaçlamıştır. Benzer şekilde, Metot Oyunculuğu da bu anlayışın temellerini ele alarak, duygu ve deneyimlerin yoğun bir şekilde çalışıldığı bir teknik sunabilmektedir.

Lee Strasberg ise, oyuncunun karakterin iç dünyasını derinlemesine anlaması için kendi kişisel hafızasındaki duyguları kullanması esas olarak almaktadır. Bu noktada, Strasberg, "duygusal bellek" tekniğini geliştirmiştir. "Oyuncular, geçmişte yaşadıkları deneyimlerden bir duygusal hafıza çıkararak, bu hafızayı karakterin yaşadığı durumlarla ilişkilendirebilmektedir" (Strasberg, 2010a, s.14). Örneğin, bir karakter derin bir kayıp yaşadığında, oyuncu kendi hayatında yaşadığı benzer bir kayıp anısını çağırarak o duyguyu sahneye taşıyabilmektedir. Böylece oyuncu, karakterin psikolojik yapısına tamamen bürünürken aynı zamanda sahnede kendine özgü bir gerçeklik yaratabilmektedir. Strasberg'in bu yöntemi, oyuncunun karakterle özdeşleşme sürecini yoğunlaştırmakta ve karakterin psikolojik derinliğine ulaşmada oldukça etkili bir araç sunabilmektedir. Meisner'e göre de, "sahnede karakterin psikolojisine ulaşmanın en etkili yolu, oyuncunun tamamen sahne partnerine odaklanması ve kendi duygusal reaksiyonlarını serbest bırakması gerekmektedir" (Santana, 2006).

Bu yaklaşım, oyuncunun spontane tepkilerle gerçekçi bir duygu durumuna girmesine olanak tanımakta, böylece karakterin psikolojik derinliğini keşfetmeyi, oyuncunun bilinçli bir analizden ziyade doğal tepkilerle gerçekleştirmesini sağlayabilmektedir. Bu üç yaklaşımda da ortak olan nokta, karakterin psikolojisinin derinlemesine anlaşılmasının, oyuncunun sahnede gerçekçi ve etkileyici bir performans sunabilmesi için vazgeçilmez olduğudur. Stanislavski'nin mantıklı ve sistematik analiz önerisi, Strasberg'in kişisel deneyimlerden beslenme tekniği ve Meisner'in anlık tepki ve doğallık odaklı yöntemi, karakterin iç dünyasını anlamak için birbirini tamamlayıcı nitelik olarak düşünebilmekteyiz. Her bir yöntem, farklı yollardan ilerlese de, oyuncunun karakterin içsel dünyasına girerek onun yaşadığı duyguları sahnede etkili bir şekilde sunabilmesine olanak tanımaktadır. Sonuç olarak, bu üç yöntem de oyuncunun karakterle derin bir bağ kurmasını sağlamakta, sahnede özgün bir varlık yaratmasına olanak tanımaktadır.

Lee Strasberg'in geliştirdiği metot oyunculuk yaklaşımı, temel olarak rahatlama, odaklanma ve duygusal hafıza çalışmalarına dayandığı bilinmektedir. Strasberg, Stanislavski'den ilham alarak gevşeme egzersizlerinin sahnede yaratıcılığı artırmada ve sahnenin derinliklerine inmede kilit bir rol oynadığını vurgulamıştır. "Ona göre, diğer oyunculuk unsurları bu tür bir rahatlama çalışmasının ardından daha verimli hale gelebilmektedir" (Strasberg, 2010a, s. 90) Konsantrasyon, oyuncunun sahneye odaklanmasını ve karakterlerin iç dünyasına daha derinlemesine nüfuz etmesini sağlayabilmektedir. Özellikle Strasberg'in coşku belleği tekniği, Grup Tiyatrosu döneminden itibaren oyuncunun sahnede gerçek duygusal deneyimlere ulaşabilmesini amaçlayarak geliştirilmiştir.

Lee Strasberg'in oyunculuk yaklaşımı daha çok coşku belleğine dayalı çalışmalara odaklanırken, Meisner, Stanislavski'nin ileri dönem metodolojisinden esinlenerek kendine has bir teknik ortaya koyduğu bilinmektedir. Meisner'in yöntemi, geçmiş deneyimlere dayalı duygusal hatırlama yerine, oyuncunun hayal gücüne ve metindeki bağlama duyduğu inanç yoluyla sahne performansında gerçekçi ve etkili duyguların çağrılmasını hedeflemektedir.

Stanislavski sistemini Strasberg, oyunculuk sistemini geliştirme konusunda önemli bir öncü olarak kabul ettiği bilinmektedir. Ancak, "Strasberg'e göre Stanislavski'nin çalışmaları, oyuncuların sorunlarını tamamen çözmede yetersiz kalmıştır" (Strasberg, 1988, s.62). Her iki yöntemin de ortak noktası olan coşku belleğinin oyunculuk eğitiminde nasıl kullanılacağı, en büyük problem olarak görülmüştür. Strasberg, oyuncuların duygularını sahnede en doğru şekilde yansıtabilmesi için duygu belleğini harekete geçirmeyi önemli bulmuştur. "Bunu başarmak için çeşitli egzersizler geliştirerek, oyuncunun duygularını doğru bir şekilde yansıtmasına yardımcı olmayı amaçlamıştır" (Strasberg, 2010b, s.87).

Meisner'ın yaklaşımı, oyuncunun kendi duygusal dürüstlüğünü bulmasına ve bunu sahnede organik bir şekilde ifade etmesine yardımcı olmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, Strasberg'in duyu belleğine odaklanan yaklaşımıyla da örtüşebilmekte; ancak Meisner, daha çok oyuncunun anlık duygusal tepkilerine

ve sahici etkileşimlere önem verdiği bilinmektedir. Meisner, oyuncuların sadece duygusal hafızaya güvenmek yerine, sahne partnerleri ve durumlarla doğrudan bir bağ kurarak daha gerçekçi bir performans sergilenebileceğini savunmaktadır. Meisner, oyuncuların sahnedeki partnerlerinin davranışlarına ve replik-lerine tepki vermesini teşvik edebilmektedir. "Bu nedenle, onun yöntemi "reaktif oyunculuk" olarak da tanımlanabilmektedir" (Santana, 2006). Stanislavski ve Strasberg'in teknikleri oyuncunun içsel çalışmasına daha fazla ağırlık verirken, Meisner, oyuncuların başkalarıyla etkileşime dayalı olarak o anki duygusal tepki-lerini ortaya çıkarmalarını istemektedir. Bu da Meisner'in yöntemini daha dışa dönük, dinamik ve esnek bir hale getirebilmektedir.

Her teknik, performansta farklı tarzlara ve tercihlere hitap eden aktörler için değerli araçlar sunabilmek-tedir. Oyuncular, Sistem ve Metot'un çeşitli tekniklerini farklı derecelerde kullanabilmekte; bu tekniklerin faydalılığı oyuncunun bireysel doğasına ve koşullarına bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Tekniklerin etkinliği, her oyuncu için farklılık arz edebilmekte ve aynı oyuncu için bile değişik durumlarda değişkenlik gösterebilmektedir. Bazen güçlü bir hedef duyguları harekete geçirebilmekte, bazen yoğun bir durum duyguların akışını tetikleyebilmekte, bazen kuvvetli bir imge uyuyan duyguları uyandırmakta, bazen de bir eylem bir duyguyu canlandırabilmektedir. Hiçbir tekniğin, diğerine kıyasla daha üstün ya da duyguları uyandırmada daha etkili olduğu kabul edilmemektedir. Bu durum, farklı bağlamlarda ve farklı bireyler arasında değişiklik gösterebilmektedir. Dolayısıyla, doğru veya yanlış seçimden ziyade, daha etkili veya daha az etkili seçimler söz konusu olabilmektedir. Psikolojik eylemler, doğal olarak fiziksel eylemlere dönüşebilmekte; aynı şekilde fiziksel eylemler de kendiliğinden psikolojik eylemlere dönüşebilmektedir.

Bu nedenle, oyuncunun doğru psiko-fiziksel eyleme ulaşmasını sağlayan tekniklerin psikolojik (içsel) veya fiziksel (dışsal) kökenli olması arasında herhangi bir fark bulunmadığı savunulmaktadır. Fiziksel eylemler, psikolojik eylemlerin dışavurumu; psikolojik eylemler ise fiziksel eylemlerin nedeni olarak kabul edilmektedir. Meisner Tekniği'nin de faydalı olduğu gözlemlenmektedir. Tiyatro eğitiminde, özellikle monolog çalışmalarından ikili çalışmalara geçişte bu teknikten yararlanılabilir. Bu geçiş sürecinde, oyun-cuların partnerlerini dinleyerek içgüdüsel tepkiler vermeleri büyük önem taşımaktadır. Meisner Tekniği, bu geçiş dönemi boyunca oyuncular arasındaki iletişimin daha doğal ve içgüdüsel olmasına katkı sağlaya-bilmektedir. Bu yöntemlerin en önemli benzerliği, oyuncunun sahnede gerçek, samimi ve etkileyici bir performans sergilemesini hedeflemeleridir. Üç yöntemin de karakterin içsel dünyasına derinlemesine odak-lanarak, oyuncunun canlandırdığı rolün psikolojik ve duygusal yönlerini anlamasına ve bu anlayışı sahneye yansıtmasına öncülük ettiği vurgulanmaktadır.

Bu bağlamda, Stanislavski'nin psikolojik analiz ve dürtülere dayalı sistemi, Strasberg'in oyuncunun geçmiş duygusal deneyimlerini kullanmayı temel alan "duygusal hafıza" çalışmaları ve Meisner'in "an" odaklı doğal tepkiler geliştirmeye yönelik yaklaşımı, oyunculuk sanatında karakter inşasının farklı yönlerini ele almaktadır. Ayrıca, doğaçlama ve sahnedeki anlık tepkilere verilen önem, bu yöntemlerin bir diğer ortak noktası olarak değerlendirilmektedir. Stanislavski, sahnede organik bir gerçeklik yaratmayı önermekte, Meisner oyuncuların doğal ve dürtüsel tepkiler geliştirmesi gerektiğini savunmakta, Strasberg ise bu tepki-lerin duygusal yoğunlukla zenginleştirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Bunun yanı sıra, oyuncunun odaklanma ve konsantrasyon yeteneğinin geliştirilmesi de bu üç yöntemin birleştiği bir başka alan olarak kabul edilmektedir. Stanislavski'nin "konsantrasyon çemberleri" teorisi, Meisner'in tekrarlama egzersizleriyle dikkat çalışmaları ve Strasberg'in duyusal bellek benzeri tekniklerle oyuncunun role tamamen odaklanmasını sağlama çabaları, bu ortak yönü açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, bu üç yöntemin oyuncunun duygusal derinliğini, karaktere bağlılığını ve sahne üzerindeki gerçeklik algısını güçlendirmeyi amaçladığı bilinmektedir. Her bir yöntem, farklı araç ve tekniklerle oyuncuya rehberlik etse de, ortak bir hedef doğrultusunda, oyunculuk sanatını daha içsel, samimi ve etkileyici bir nok-

taya taşımayı hedeflediği söylenebilir. Bu benzerlikler, Stanislavski, Meisner ve Strasberg'in yaklaşımlarının oyunculuk sanatındaki önemini ve birbirleriyle olan bağlantılarını daha net bir şekilde ortaya koymaktadır.

K. Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner Oyunculuk Yöntemlerinin Farklılıkları

Oyunculukta birçok farklı yöntem bulunmakta ve her birinde, oyuncunun duygusal olarak kendini hazırlaması için çeşitli yaklaşımlar benimsendiği kabul edilmektedir. Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg ve Sanford Meisner, oyunculuk alanında geliştirdikleri özgün yöntemlerle tiyatro ve sinema dünyasını etkilemişlerdir. Stanislavski'nin sistemine dayalı olarak Strasberg'in metot oyunculuğu ve Meisner'in gerçekçi tepkiler üzerine yoğunlaşan tekniği, her birinin oyuncuya farklı kapılar açtığını göstermektedir.

Meisner Tekniği'nin de köken aldığı Stanislavski yönteminden ayrılan en büyük noktalardan birinin coşku belleği olduğu bilinmektedir. Duygusal hazırlıktan sonra coşku belleğinin incelenmesi, bu farkların daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilecektir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Stanislavski'nin geliştirdiği "Coşku Belleği", oyuncunun geçmişte yaşadığı olayları hatırlayıp duygularını canlandırmasına dayanılmaktadır. Tiyatro kuramcıları bunu "duyusal bellek" olarak da adlandırmaktadır. Bu yaklaşımda, oyuncunun duygusal olarak etkilenmesine sebep olan bir olayın hatırlanması, duygusal bir tepkiyi tetiklemektedir. Meisner, başta olmak üzere birçok kişinin coşku belleğine karşı çıktığı bilinmektedir. Stanislavski, yönteminin ilk aşamalarında coşku belleğini kullanarak, oyuncunun geçmişte yaşadığı duygusal olarak etkileyici bir anıyı hatırlayıp o duyguyu yeniden canlandırabileceğini öne sürmüştür. Ancak, uzun süreli deneyimler sonucunda bu yöntemi bıraktığı bilinmektedir. Coşku belleğine yapılan eleştiriler de bu noktaya odaklanmıştır.

Coşku belleğinin bazen etkili olabildiği, ancak her durumda kullanılmasının doğru olmadığı düşünülmektedir. Çünkü deneyimlere bakıldığında, iyi oyuncuların çoğu, geçmişte yaşadıkları güçlü duyguları yeniden hissettiklerinde, o duyguların içine kapanma tehlikesi yaşayabilmektedirler. Bunun nedeninin, oyuncuların genellikle geçmişteki anılarını hatırlarken yaşadıkları şartların tamamen değişmiş olmasına bağlamaktadırlar. Bu bağlamda, bir kişinin çocukluk döneminde yaşadığı zorluklar ile bugünkü şartlar arasında büyük farklar bulunduğu vurgulanmaktadır. Meisner ve diğer ekoller ise bu yöntemin psikolojik zararlar doğurabileceğini düşünerek, oyuncuların kendi hayal dünyalarını oluşturmalarını güçlü bir şekilde savunmuşlardır. Meisner'e göre, oyuncunun tüm performansı hayal gücüne dayanması ve oyuncu oyun sona erdiğinde bu hayali koşulların farkında olmasını kabul etmektedir.

Strasberg, çalışmalarında coşku belleği üzerine yoğunlaşarak, Stanislavski'nin eksik gördüğü noktaları tamamlamayı ve geliştirmeyi hedeflemiştir. Strasberg'e göre, Stanislavski duygusal belleğin nasıl kullanılacağını tam olarak çözümleyememiş ve yaşanmış deneyimlerle sahnedeki olaylar arasında doğrudan bir bağ kurmaya çalışarak yanlış bir yaklaşıma yöneldiğini düşünmektedir. "Oysa, oyuncunun kendi duygusal belleğinde var olan herhangi bir olay ile karakterin yaşadığı olaylar arasında doğrudan bir bağlantı kurmaması gerektiğini savunmuştur" (Strasberg,1988, ss.150-151). Strasberg'in burada yapmak istediği şey, Stanislavski'nin tanımladığı duygusal belleğin, oyuncu için sahnede gerçek duyguların ortaya çıkarılmasını mümkün kılacak şekilde uygulanmasını sağlamak olsa gerek.

Meisner, Strasberg'in bireysel duygusal deneyimlere dayalı yönteminden farklı bir yaklaşımı benimsemiştir. Meisner Tekniği'nde duygusal bellek kullanılmamakta, bunun yerine, oyuncunun "an"da diğer oyuncularla etkileşime geçmesinin daha önemli olduğu vurgulanmaktadır. Meisner Tekniği'nin, bu yönteme karşı olduğu bilinen en belirgin unsurunun coşku belleği olduğu görülmektedir. Grup Tiyatrosu üyeleri arasında oyunculuk yöntemleri geliştirilirken tartışmalara neden olan coşku belleği, günümüzde Meisner Tekniği'nin önde gelen temsilcilerinden Martin Barter'a göre bazı durumlarda işe yarasa da sağlıksız olabilmektedir. Barter, oyuncuların geçmişte yaşadıkları anıları hatırlayarak rollerine hazırlanmasının psikolojik

sorunlara yol açabileceğini belirtmektedir. Sanford Meisner, "Master Class" adlı belgeselde bu duruma örnek verir:

> Satıcının Ölümü adlı oyun Broadway'de sahnelenirken bu yöntem kullanılmıştır. Oyuncuların geçmişinden bir anıyı hatırlayarak oynaması sonucu Dustin Hoffman sekizinci temsilde duygusal bir patlama yaşamış ve bu bir bunalıma sebebiyet vermiştir. Sürekli o anı hatırlamak sağlıklı olmadığından kişiye iyi gelmediği açıktır (Santana, 2006).

Meisner, oyuncunun dikkatini kendi iç dünyasından çıkararak diğer karakterlere yönlendirdiği görülmektedir. Örneğin, ünlü "tekrar egzersizi" sayesinde, oyuncular birbirlerinin ifadelerine ve davranışlarına odaklanmakta ve bu durum, anlık tepkilerle samimi bir etkileşim ortamı yaratabildiği savunulmaktadır. Bu teknikte, duygular geçmişe dayalı olarak değil, mevcut duruma bağlı olarak organik bir şekilde ortaya çıkabilmektedir. Bu, oyuncuya "gerçek zamanlı" bir deneyim sunabilmekte ve sahnede spontane bir enerji yaratabilmektedir. "Meisner, "verili koşullar altında dürüstçe yaşamak" ilkesini merkeze alarak oyunculuk yöntemini şekillendirmektedir" (Esper, 2008, ss.19). "Bu yaklaşıma göre, oyuncunun, yazarın kurduğu kurgusal dünyayı kendi yaşam deneyimleriyle doldurması esas olarak alınmaktadır" (Longwell, 1987, ss. 49).

Meisner, oyuncunun gerçekliğe ulaşabilmesi için çevresiyle ve rol arkadaşlarıyla kurduğu ilişkinin kritik bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Ona göre, bu durum, oyuncunun içgüdüsel olarak düşünmeden hareket edebilmesini sağlamaktadır. Duygusal dürtülerin harekete geçirilmesi ve içten gelen bir doğrulukla eyleme geçme üzerine kurulu olan bu yaklaşım, Meisner'ın sanat anlayışında derin bir yer tutabilmektedir. Oyuncunun dürüst davranışlar sergileyerek sahnede gerçek bir varlık sergileyebileceğine inanmaktadır. Bu yöntemin ayırt edici özelliğinin, Meisner'in 'basitlikteki sanatı' oyuncuya kazandırma amacı olduğu varsayılmaktadır. Uygulamalar, temel düzeyde başlasa da zamanla sahne performansına yönelmektedir.

Yöntem, oyuncunun metnin koşullarını benimseyerek doğal tepkiler vermesini sağlamaktadır. Gerçekçi oyunculuk ilkesine dayalı olarak karakterin kurgusal koşullarını kendi koşullarıyla harmanlaması beklenen oyuncu, performansı sırasında partnerine ve çevresine anında tepki vermeyi öğrenmektedir. Ayrıca, bu teknik, oyuncunun kendini karakterle bütünleştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu ilke doğrultusunda oyuncu, yazara ait koşulları özümseyerek rolü kendi benliğine yansıtmakta ve böylece diğer yöntemlerdeki karmaşık sorunları sade bir yaklaşımla çözüme kavuşturabilmektedir.

Stanislavski, Strasberg ve Meisner, oyuncunun sahnede tam bir odaklanma geliştirmesi için farklı yaklaşımlar sunmaktadırlar. Her biri, oyuncunun performans sırasındaki dikkatini belirli bir yöne yönlendirmeyi amaçlarken, odaklanma süreçlerini geliştirmek için özgün teknikler geliştirmişlerdir. Stanislavski'nin, oyuncuların sahnede doğal bir odaklanma geliştirmesi için "dikkat çemberi" kavramını ortaya attığı bilinmektedir. Dikkat çemberleri, oyuncunun dikkatini önce dar bir alan içinde toplaması, ardından yavaş yavaş bu alanı genişletmesini sağlamaktadır. Bu sayede oyuncular, sahnede daha doğal bir odaklanma süreci yaşayabilmekte ve dış etkenler tarafından daha az etkilenebilmektedirler. Bu yöntemde oyuncunun dikkati, sahnede var olan fiziksel çevreye ve diğer karakterlerin varlığına doğru genişleyebilmektedir. Stanislavski, oyunculukta içsel ve dışsal odaklanmanın önemine değinmiş, ancak bahsettiği odaklanma, oyuncunun imgelemi veya zihinsel süreçleri üzerinde yoğunlaşmayı içermektedir. Bu odaklanma, doğrudan bir nesneyle temas kurmak şeklinde gerçekleşmemektedir. Bu durumu, verdiği dikkat çemberi örneği üzerinden anlamak mümkün olabilmektedir. "Çember gitgide büyürken dikkatinizin alanı da genişlemelidir. Bununla birlikte, bu alan, ancak imgesel bir çizginin berisinde, dikkatinizin sınırları içinde tutabileceğiniz noktaya kadar genişlemeye devam edebilir. Sınırlarınız gevşemeye başlar başlamaz, hemen, görüş dikkatinizin kavrayabileceği, daha küçük bir çembere çekilmelisiniz" (Stanislavski, 1996a, s.121).

‘‘Strasberg, oyuncunun odaklanma yeteneğini geliştirmek için “duyu belleği” çalışmaları yaptığı bilinmektedir’’ (Strasberg,2010b, s.95). Duyu belleği, oyuncunun sahnede var olmayan nesneleri zihninde canlandırması ve bu nesnelere gerçekmiş gibi tepki vermesi üzerine kurulu bir teknik olarak kabul edilmektedir. Örneğin, oyuncu sahnede olmayan bir çiçeğin kokusunu ya da sıcak bir kahvenin sıcaklığını hayal ederek tepki verebilmektedir. Bu çalışmalar, oyuncunun odaklanma yeteneğini artırabilmekte ve sahneye duyusal zenginlik katabilmektedirler. Duyu belleği egzersizleri sayesinde oyuncu, sahnede kendini fiziksel olarak var olan dünyadan koparmadan, sahne dışındaki hayali uyaranlara tepki verebilir hale gelebilmektedir.

> Yaşamın ve deneyimlerin anahtarı duyularda saklıdır. Duyu belleği alıştırmaları, oyuncuyu eğiterek beş duyusunu kullanabilmesine ve sahne üzerindeki nesnelere gerçek yaşamdaki gibi olabildiğince canlı bir biçimde yanıt verebilmesine yardım etmektedir. Duyu belleği alıştırmalarındaki bir eksiklik bile oyuncunun ilerlemesine engel olacak ve dolayısıyla ileride oyuncunun tiyatronun sunduğu birçok problemle yüz yüze kalmasına neden olacaktır (Strasberg, 2010a, s.14).

Meisner’in, oyuncunun odaklanmasını yalnızca sahneye ve diğer oyunculara yönlendirdiği bilinmektedir. Meisner Tekniği’nin en temel egzersizleri olan “tekrar alıştırmaları” sayesinde, oyuncular birbirlerinin sözlerini tekrar ederek ve birbirlerinin davranışlarına tepki vererek doğal bir ritim geliştirebilmektedirler. Bu egzersizler sayesinde, oyuncuların diğer karakterlere ve mevcut duruma karşı tam bir dikkatle odaklanmasını sağlamaktadır. Meisner’in odaklanma yöntemi, oyuncuların sahne üzerindeki diğer insanlarla doğal bir bağ kurmalarını hedeflemekte, bu oyuncunun dikkatini kendi içsel dünyasından çıkararak sahnede anlık tepki vermesine olanak tanıyabilmektedir. Bu nedenle ‘‘Meisner Tekniği, oyuncunun dikkatinin hiçbir zaman kendine veya bilincine odaklanmaması gerektiğini savunur’’ (Santana, 2006).

> Oyunculuk bir davranış biçimidir. Önce hissederiz sonra davranırız. Kelimeler davranmaktan sonra gelir. Diğer yöntemler daha çok karakterle ilgilenirken, Sanford Meisner önemli olanı keşfetmiştir. Önemli olan bilinçten uzaklaşmaktır. Bu ancak dinlemek ile olabilir. Oyuncu ne zaman dinlemeye odaklanırsa o zaman bilinçten uzaklaşır (Santana, 2006).

Oyuncunun odaklanma eksikliğinden doğan izlenme hissi, performansın ‘‘seyirciye yönelik’’ olmasına yol açabilmektedir. Ancak, Meisner Tekniği'nde oyuncu, dikkatini yaptığı işe ve partnerine yoğunlaştırmakta, bu nedenle performans ‘‘seyirci önünde’’ gerçekleştirmektedir. Stanislavski, oyuncunun karakterin ruhunu anlaması ve karakterle derin bir bağ kurması için “verili koşullar” ve “büyülü eğer” kavramlarını kullandığı bilinmektedir. “Verili koşullar,” karakterin içinde bulunduğu dünyayı, sosyal ilişkilerini, psikolojik durumunu ve yaşadığı dönemi anlamayı ifade etmektedir. “Büyülü eğer” ise oyuncuya karakterin durumunu kendi zihninde hayal etmesini ve “Eğer bu durumda ben olsaydım ne yapardım?” sorusunu sormasını sağlayabilmektedir. Bu araçlar sayesinde oyuncu, karakterin dünyasında kendini konumlandırmakta ve sahnede daha inandırıcı bir performans sergileyebilmesini sağlayabilmektedir.

Strasberg, çalışmalarını özellikle coşku belleği üzerinde yoğunlaştırmış ve Stanislavski'nin eksik bulduğu noktaları tamamlamaya ve geliştirmeye odaklanmıştır. Strasberg’e göre, Stanislavski’nin duygusal belleğin sahnede nasıl kullanılacağını tam anlamıyla kavrayamaması, oyuncunun geçmiş deneyimleri ile sahnedeki olaylar arasında doğrudan bir ilişki kurmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Ancak oyuncunun geçmişteki bir olay ile karakterin içinde bulunduğu durum arasında doğrudan bir bağ kurmasının zorunlu olmadığını savunmuştur. Strasberg, bu bağlantıyı daha işlevsel hale getirmek için çeşitli alıştırmalar geliştirerek, Stanislavski’nin duygusal bellek kavramını, oyuncunun sahnede gerçek duyguları ifade edebilmesine olanak sağlayacak biçimde uygulamaya koyduğu görülmektedir.

Strasberg'e göre, Stanislavski'nin önerdiği yöntemin etkili olabilmesi, sahnede yaşanan durumun oyuncunun kendi hayatında gerçek bir karşılığının olmasını savunmuştur. Eğer bu sahne koşulları oyuncuya yabancıysa, duygusal bağ kurmasının zorlaşabildiğini söylemektedir. Bu durumda oyuncunun, karakterin içinde bulunduğu duruma uyum sağlaması gerekmektedir. Oyuncu için önemli olanın, ne hissettiğinden ziyade karakterin gerçekliğine olan inancını korumasının daha doğru olduğunu vurgulamaktadır. "Böylece oyuncu, birinci yöntemde "Ben olsaydım ne yapardım?" sorusunu sorarken, ikinci yöntemde "Bu karakter bu durumda nasıl davranırdı?" sorusuna odaklanabilmektedir" (Strasberg, 1988, s.150). Lee Strasberg büyülü eğer tekniğini, oyunun verili koşulları içerisinde değerlendirmektedir. Metot Oyunculuğunda "eğer bu karakter ben olsaydım nasıl hisseder ve davranırdım" sorusu yerine "bu karakter bu durumda nasıl davranır" sorusuna odaklanmaktadır. Bu yaklaşımın, oyunun verili koşullarıyla doğrudan bağlantılı olduğunu düşünmektedir (Strasberg, 1988, s.162). Çünkü oyuncunun karakterin yaşadığı durumu kendi deneyimleriyle yaşayamayacağını savunmaktadır. Burada önemli olanın, oyuncunun bu durumu, kendi deneyimlerinden yola çıkarak yaratabilmesi gerekmektedir. Özaydın, şöyle demiştir:

> Sistem, oyuncunun gerçek olmayan, hayali koşulları kullanmasını; Metot ise oyuncunun bu gerçek olmayan, hayali koşulları, gerçek koşullarla değiştirmesini önerir. Oyuncunun, oyunun verili koşullarını, kendisine daha inandırıcı gelen kişisel gerçeklerle yer değiştirmesine dayalı transfer tekniği ile Metot Oyunculuğu, gündelik ve somut gerçekliğin sınırları içinde kalmayı tercih etmektedir (Özaydın, 2012, s.192).

Meisner ise oyuncularla verili koşullar üzerine derinlemesine bir tartışma yürütmektedir. Bu tartışmanın amacının, karakterin koşullarının nasıl incelenmesi gerektiğinin anlaşılması olarak Meisner, oyuncudan sahneye derin ve somut yanıtlar vermesini beklemektedir. Bu yaklaşım, oyuncunun karakterin duygusal koşullarını anlamasını ve üstlenmesini kolaylaştırır. *Sanford Meisner Master Class* belgeselinde de görüldüğü gibi, bu ön hazırlık yapılmadan oynanan sahneler Meisner'i ve dolayısıyla seyirciyi tatmin etmemektedir. Meisner, oyuncularla "hissedişinin oynamasına izin vermedin" veya "duygularını keşfetmek için harekete geçmedin" gibi geri bildirimler üzerinden sahne koşullarını anlamalarını sağlayacak tartışmalar yürütmektedir (Santana, 2006). Bu sürecin sonunda, koşulları kavrayan oyuncular sahne üzerinde daha inandırıcı performanslar sergilemektedir. Oyuncunun sahnedeki eylemini belirleyen yalnızca oyunun koşulları değil, aynı zamanda karakterin diğer karakterlerle kurduğu ilişkiler de olmaktadır. Bu ilişkiler, oyuncunun doğru yaklaşımı bulmasında önemli rol oynamaktadır. Sanford Meisner, Stanislavski'nin "verili koşullar" ve "büyülü eğer" tekniklerine alternatif olarak tekrarlama tekniğini geliştirmiştir. Bu teknikle oyuncuların sahnede anın içinde olmaları, doğal ve içten tepkiler vermeleri amaçlanmıştır. Meisner, duyguların yapay olarak üretilmesi yerine, oyuncunun partnerine ve sahnedeki duruma gerçek tepkiler vermesini savunmaktadır. Böylece oyuncular, karakterlerini karşılıklı ilişkiler yoluyla daha otantik biçimde geliştirebilmektedir. Stanislavski'nin Sistemi yalnızca belirli bir tiyatro tarzına özgü olmadığı bilinmektedir. Bu yöntem, oyuncunun oyun ya da role hazırlanırken mantıklı ve sanatsal bir yaklaşım geliştirmesini hedeflemektedir. "Stanislavski, bu yöntemi oyuncunun karakterin ruhsal derinliklerine ulaşmasına yönelik bir eğitim olarak tanımlar" (Stanislavski, 2011, s.3). Stanislavski ve Meisner arasında, karaktere yaklaşım açısından temel farklar olduğu görülmektedir. Stanislavski karakterin iç dünyasına ve geçmişine odaklanırken, Meisner anı yaşama ve partnerle etkileşimi öncelemektedir. Her iki yöntem de doğruluk ve duygusal derinlik hedefini paylaşır ancak bu hedeflere ulaşma yolları farklıdır. Stanislavski, oyuncuyu kendi iç dünyasına yönlendirirken; Meisner, dış uyaranlara ve anlık etkileşime vurgu yapmaktadır. Strasberg'in yöntemi ise oyuncunun kendi duygusal hafızasına odaklanmasını ve bu hafızadan yararlanarak performans geliştirmesini amaçlar. Performans anında Stanislavski yöntemi ayrıntılı senaryo analizi ve prova süreçlerini, Strasberg yoğun duygusal odaklanmayı, Meisner ise

oyuncular arası anlık etkileşimi önemsemektedir. Bu üç yöntemin seçimi, oyuncunun kişisel tercihleri ve sanatsal hedeflerine göre farklılık gösterebilmektedir. Stanislavski'nin içsel gözlem temelli yaklaşımı derinlikli bir yol sunarken, Strasberg duygusal yoğunluk sağlamaktadır. Meisner'in doğaçlamaya dayalı yapısı ise sahnede samimi ve canlı bir varlık sergilenmesini desteklemektedir.

Strasberg, Stanislavski'den etkilenerek kendi yöntemini geliştirmiştir. Rus sanatçılarının, toplumsal baskılara rağmen sanata olan bağlılıklarını örnek almış ve Amerikan tiyatrosunun bu anlamda eksiklerini sorgulamıştır. Ona göre Amerikan tiyatrosu ticari kaygılarla şekillenmiş ve özgün sanat anlayışından uzaklaşmıştır. Bu bağlamda Strasberg şöyle der:

> Stanislavski'nin izlediği yolu takip ederek, benzer şekilde Amerika'da da Rusya'da olduğu gibi kendine özgü bir tiyatro anlayışı oluşturulabileceğine inanmış, sonrasında karşılaştığı zorluklara ve maruz kaldığı eleştirilere rağmen, birlikte çalıştığı sanatçılarla Amerikan tiyatrosunun doğasını önemli ölçüde değiştirmeyi başardıklarını ifade etmiştir (Strasberg, 2010b, s.357).

Sanford Meisner'de Stanislavski'nin yöntemlerinden büyük ölçüde etkilenmiş, ancak kendi yaklaşımını geliştirerek farklı bir oyunculuk tekniğini oluşturduğunu görmekteyiz. Meisner'in Stanislavski'den etkilenmesinin temelinde, oyunculuğun özünde dürüst, gerçekçi ve içten bir performans sergileme amacı yattığı düşünülmektedir. Meisner, Stanislavski'nin yoğun psikolojik analizlerine ve oyuncunun zihinsel hazırlığına daha az vurgu yaparak, tamamen "şu anki anı yaşama" ilkesine dayanan bir teknik geliştirmiştir. Meisner Tekniği, oyuncular arasında doğal davranışların ve anlık tepkilerin önemine vurgu yapmaktadır. Meisner, oyunculuğun, önceden planlanmış duygusal anıları canlandırmaktan ziyade, sahnedeki partnerinize o anki duruma uygun bir şekilde içten yanıtlar vermekle ilgili olması gerektiğini savunmuştur. Metot Oyunculuğu ile Stanislavski Sistemi arasındaki temel fark, oyuncunun oyunun belirli koşullarına bağlı kalmadan rolü canlandırabilmesine olanak tanıyabilmesidir. "Stanislavski, oyuncunun oyunda yazar tarafından belirlenen koşullara bağlı kalması ve bu sınırların dışına çıkmaması gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, oyuncunun duygularını harekete geçiren etkenler, oyunun kendi sınırları içinde kalabilmelidir" (Stanislavski, 1996a).

Ancak Metot Oyunculuğu, Stanislavski'nin öğrencisi Vakhtangov'un da öne sürdüğü gibi, oyuncunun oyunun sınırlarını aşarak kişisel veya hayali durumlar yaratabilmesi ve bu yolla duygusal ifadelerini ortaya koyabilmesi gerektiğini savunmaktadır. Metot Oyunculuğu, oyuncunun duygularını oyunun belirli koşullarından bağımsız bir şekilde harekete geçirebileceğini ve eylemlerini bu koşullardan bağımsız bir temele dayandırarak gerekçelendirebileceğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, oyuncunun karakterin duygularını hissetmesi ve eylemlerini gerçekleştirmesi için karakter gibi düşünmesinin zorunlu olmadığı görüşüne dayanmaktadır. Bu çerçevede, Stanislavski Sistemi'nde oyuncunun karakter gibi düşünüp hissederek eylemde bulunması gerektiği sonucuna ulaşılabilirken, Metot Oyunculuğunda oyuncunun karakter gibi hissetmesi ve eyleme geçmesi beklenmekte; fakat karakter gibi düşünmesinin şart olmadığı savunulmaktadır.

Oyuncu, karakter gibi hissetmek ve eyleme geçmek için herhangi bir düşünceyi hayal edebilmektedir. Metot'ta önemli olan, oyuncunun düşündüğü şeyin oyunun veya karakterin koşullarıyla doğrudan ilişkili olması değil, oyuncunun duygusal tepkilerini tetikleyebilecek güçlü ve etkili bir uyarıcı yaratabilmesidir. Meisner tekniğin de ise, oyuncunun metnin koşullarını üstlenerek hareket etmesi yer almaktadır. Gerçekçi bir oyunculuk yaratma amacı güden bu yaklaşımda, karakterin hayali koşulları oyuncunun kendi koşullarıyla bütünleşmekte; oyuncu, performansını seyirci önünde sergilerken partnerine ve çevresine doğal tepkiler vermeyi öğrenmektedir. Ayrıca, bu teknikte karakterin oyuncunun bir parçası olduğu vurgulanmaktadır. Böylece, oyuncunun karaktere farklı anlamlar yükleyerek ondan uzaklaşması yerine, yazarın belirlediği koşulları kendi varlığıyla uyumlu hale getirmesi sağlanmaktadır. Bu sayede diğer yöntemlerdeki karmaşık sorunlar basit bir çözümle ele alınabilmektedir.

Bu bağlamda, Konstantin Stanislavski'nin temel çıkış noktası olarak, oyuncunun içsel duygusal gerçekliği sahneye yansıtabilmesi için doğal bir yaklaşım geliştirmiştir. Sistem Oyunculuğunun amacı, oyuncunun karakterle derin bir bağ kurmasını sağlamak ve sahnede "gerçek" gibi hissettiren bir performans ortaya koyabilmektir. Lee Strasberg temel çıkış noktası olarak Stanislavski'nin ilk çalışmalarını temel alarak Metot Oyunculuğu'nu geliştirmiştir. Strasberg, Stanislavski'nin duygusal hafıza çalışmalarını daha sistematik hale getirmiş ve Amerikan bireyci kültürüne uygun olarak kişisel yaşantılara dayalı bir oyunculuk tarzı oluşturmuştur. Sanfor Meisner temel çıkış noktası olarak da Stanislavski ve Strasberg'in duygusal hafıza ve bireysel deneyimler üzerine kurulu yaklaşımından farklı olarak, oyuncunun kendini "şu ana" odaklamasını teşvik eden bir yöntem geliştirmiştir. Meisner Tekniği, oyuncunun etrafındaki diğer karakterlerle uyum içinde olması ve sahnedeki gerçeklik hissini artırması üzerine yoğunlaşmaktadır.

Stanislavski, Strasberg ve Meisner, modern oyunculuk anlayışını şekillendiren ve oyunculuk sanatına derinlik kazandıran üç önemli isim olarak geliştirdikleri yöntemler, oyuncunun sahnede inandırıcı ve etkileyici bir performans sergilemesini sağlamak için farklı yollar önerse de, tüm yaklaşımlar ortak bir hedefi paylaşmaktadırlar. Oyuncunun sahnede tamamen doğal, sahici ve duygusal olarak güçlü bir varlık sergilemesini temel alan bu yöntemlerin her birinin yaklaşımı, oyuncunun karakterle bağ kurmasını ve hem içsel hem de dışsal anlamda sahneye uyum sağlamasını mümkün kılacak bir dizi teknik sunabilmişlerdir. Bu isimlerin geliştirdiği yöntemler, hem teknik hem de sanatsal açıdan oyunculuk pratiğini zenginleştirmiştir. Stanislavski, sistematik bir çerçeve sunarak oyunculara karakterin iç dünyasını anlamaları için bir yol haritası çizmiş; Strasberg, bu temelin üzerine duygusal hafızayı merkeze alan yoğun bir yöntem geliştirmiş; Meisner ise anı yaşamaya ve partnerle ilişkiye odaklanan daha dışa dönük bir yaklaşım benimsemiştir. Her bir yöntem, farklı odak noktaları ve araçlarla oyuncunun karakterle bütünleşmesini ve sahneye tam anlamıyla hâkim olmasını amaçlamışlardır.

Bu üç tiyatro uygulayıcısının yöntemleri, yalnızca oyunculuk alanında değil, aynı zamanda sahne sanatlarının genelinde de büyük bir etki yaratmıştır. Günümüzde tiyatro ve sinema dünyasında etkileri hâlâ hissedilen bu yaklaşımlar, oyuncuların bireysel yaratıcılıklarını keşfetmelerine, izleyiciyle güçlü bir bağ kurmalarına ve sahnede özgün bir performans sergilemelerine olanak tanıyabilmişlerdir. Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in oyunculuk sanatına katkıları, sadece teknik anlamda değil, aynı zamanda oyuncunun sanatına olan yaklaşımını ve sahne üzerindeki varoluşunu da dönüştürmüş, oyunculuk tarihinde kalıcı bir yer olarak kalmaya devam edecektir.

Sonuç ve Öneriler

Tarih boyunca oyunculuk, toplumların kültürel ve sosyal yapılarının yansıması olarak farklı dönemlerde ve çeşitli biçimlerde evrildiği görülmektedir. Antik Yunan'da tiyatronun dini ritüellerin bir uzantısı olarak ortaya çıktığı ve toplumsal değerlerin ifadesine hizmet ettiği bilinmektedir. Bu dönemde oyuncular, maskeler ve fiziksel ifadeler aracılığıyla duyguları ve karakterleri canlandırarak insan deneyimini sahnede temsil etmeye çalışmıştır. Aristoteles'in "mimesis" kavramı, oyunculuk sanatının yaşamın bir yansıması olduğu yönündeki temel felsefesini şekillendirmiştir. Oyunculuk, insan deneyiminin duygusal derinlik ve inandırıcılıkla temsil edildiği bir sanat formu olarak, yalnızca sahnedeki performansla değil, aynı zamanda karakterin içsel dünyasını anlama becerisiyle de şekillenmektedir. Bu amaç doğrultusunda tarih boyunca çeşitli oyunculuk yaklaşımları ve teknikleri geliştirilmiştir. Oyunculuk, insanların hikâyelerle bağ kurmasını sağlayan bir köprü işlevi görürken, bu sanatın merkezinde oyuncunun karakteri özümseyerek izleyiciye etkili bir biçimde aktarabilmesi yer almaktadır.18.yüzyılda Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* adlı çalışmasında oyuncunun duygu-akıl dengesi üzerine düşünceler geliştirerek sahne performanslarının kontrollü ve tutarlı olması gerektiğini savunmuştur. Bu yaklaşım, daha sonra modern oyunculuk sistemlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu sistemler arasında Konstantin Stanislavski'nin Sistemi, Lee Strasberg'in

Metot Oyunculuğu ve Sanford Meisner'in Tekniği günümüzde en çok bilinen ve uygulanan yaklaşımlar olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmanın problematiği, çağdaş oyunculuk eğitiminde yaygın olarak kullanılan Stanislavski, Strasberg ve Meisner yöntemlerinin birbirinden hangi kuramsal ve pedagojik yönlerle ayrıldığı ve bu farkların eğitim süreçlerinde nasıl sonuçlar doğurduğudur. Bu yöntemler sıklıkla birlikte anılsa da, literatürde özellikle eğitimsel işlevleri, oyuncunun duygusal hazırlık süreçleri ve tepki üretme biçimleri açısından bütüncül ve karşılaştırmalı analizlere yeterince yer verilmemektedir. Bu durum, oyunculuk eğitmenleri ve öğrencileri için yöntem seçimi konusunda yönlendirici bir boşluk yaratmaktadır. Bu bağlamda çalışma, şu soruya odaklanmaktadır: Bu üç yöntemin pedagojik farkları nelerdir ve oyunculuk eğitiminde nasıl farklı sonuçlar üretmektedir? Bu doğrultuda çalışmanın amacı, Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in oyunculuk yöntemlerini karşılaştırmalı bir yaklaşımla analiz ederek, bu tekniklerin çağdaş oyunculuk pratiğine nasıl yansıdığını ve eğitim süreçlerinde nasıl yapılandırılabileceğini ortaya koymaktır. Son yıllarda yapılan araştırmalar, oyunculuk yaklaşımlarının bireysel etkilerine odaklanmakla birlikte, bu yöntemlerin karşılaştırmalı analizine dair sınırlı sayıda çalışma olduğu dikkat çekmektedir. Örneğin, Strasberg'in yöntemi sinema oyunculuğunda daha sık tercih edilirken, Meisner'in yaklaşımı tiyatro sahnelerinde ön plana çıkmaktadır. Stanislavski ise iki alan arasında bir köprü işlevi görmekte, sistematik yapısıyla hem klasik hem çağdaş oyunculuk anlayışlarını etkileyebilmektedir. Bu çalışma, ilgili yöntemlerin kuramsal metinleri ve akademik kaynaklar ışığında, literatür taraması ve karşılaştırmalı analiz yoluyla gerçekleştirilecektir. Nihai hedef, yalnızca yöntemlerin farklarını ortaya koymak değil, aynı zamanda bu yaklaşımların nasıl bütüncül ve işlevsel bir eğitim modeline dönüştürülebileceğini tartışmaktır.

Bu çerçevede çalışma, Stanislavski, Strasberg ve Meisner'in oyunculuk yaklaşımlarını kuramsal ve uygulamalı yönleriyle karşılaştırarak, her bir yöntemin oyunculuk eğitimindeki özgün katkılarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bulgular, bu tekniklerin oyuncunun duygusal hazırlığı, sahne üzerindeki tepkiselliği ve karakter yaratımı süreçlerinde farklı pedagojik yaklaşımlar sunduğunu göstermektedir. Bu farklılıklar, oyunculuk eğitiminin bireysel ihtiyaçlara göre çeşitlendirilmesi gerektiğini ortaya koymakta; yöntemlerin bir bütünlük içinde ele alınarak daha esnek ve işlevsel eğitim modelleri geliştirilmesine zemin hazırlamaktadır. Gelecek araştırmalarda, bu yöntemlerin sahne ve kamera oyunculuğundaki etkilerine yönelik uygulamalı çalışmaların artırılması, alan yazınına önemli katkılar sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkısı: Çalışma Konsepti/Tasarım- P.Ç., G.Ç.S.; Veri Toplama- P.Ç.; Veri Analizi/Yorumlama- P.Ç., G.Ç.S.; Yazı Taslağı- P.Ç., G.Ç.S.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- P.Ç., G.Ç.S.; Son Onay ve Sorumluluk - P.Ç., G.Ç.S.; Süpervizyon – P.Ç., G.Ç.S.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Author Contributions: Conception/Design of Study- P.Ç., G.Ç.S.; Data Collection- P.Ç.; Data Analysis/Interpretation- P.Ç., G.Ç.S.; Drafting Manuscript- P.Ç., G.Ç.S.; Critical Revision of Manuscript- P.Ç., G.Ç.S.; Final Approval and Accountability- P.Ç., G.Ç.S.; Supervision – P.Ç., G.Ç.S.
Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Okan İzgi
[1] Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye
0009-0005-5256-008X okanizgii@gmail.com

Kaynakça | References

Adler, S. (2006). *Aktörlük Sanatı*. Mitos Boyut Yayınları.

Barba, E., & Nicola S. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*, (Çev: Ayşın Candan). Yapı Kredi Yayınları.

Benedetti, J. (2007). *The Art of the Actor*. Routledge.

Benedetti, J. (2012). *Stanislavski Bir Giriş*. (Çev: Kerem Karaboğa). 1. Baskı.Habitus Yayıncılık.

Bendetti, J. (1999). *Stanislavski: His Life and Art*. Methuen Drama. s. 16.

Boleslavsky, R. (2003). *Acting: The First Six Lessons*. Routledge.

Brook, P. (1990). *Boş Alan,* (Çev: Ülker İnce), Afa Yayınları, 1990, s. 36

Brestoff, R. (1995). *The Great Acting Teachers and Their Methods.* 1.Baskı. Smith and Kraus Inc. s.77.

Brecht, B. (2005). *Stanislavski Üzerine Notlar*. (Çev: Erdoğan Çete). Mimesis, Cilt:11, Sayı:11, s.169-182.

Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarih..* Dost Kitabevi Yayınları.

Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatroda ve Dijital Çağda Gösterim.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Carnicke, M. S. (2006). *Stanislavky's System: Pathways For The Actor, Twentieth Century Actor Tranining.* Routledge, s.13.

Carter, D. (2011). *Oyunculuk Sanatı*. (Çev: B. Baysal). Kaldeon Yayınları.

Counsell, C. (1996). *Signs Of Performance: An Introduction To Twentiethi-Century Theatre.* Routledge.

Conroy, M. (1993). *Acting Out: Method Acting, the National Culture, and the Middlebrow Disposition in Cold War America. Criticism*. Cilt: 35, Sayı: 2. Michigan, s.239-263.

Diderot. (2007). *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Easty, E. D. (1978). *On Method Acting*. The House of Collectibles, Inc.

Ebert, G. (2006). *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama.* (Çev: Turhan Yılmaz). Mitos-Boyut Yayınları, 2004, s. 34.

Esper, W. D. D. (2008). *The Actor's Art and Craft*. An Anchor Books.

Gordon, M. (2010). *Stanislavsky in America.* Routledge.

Hagen U. (1991). *A Challenge For The Actor.* Scribner, s.286.

Hull, S. L. (1985). *Strasberg's Method As Taught By Lorrie Hull*. Ox Bow Publishing Inc.

Hull, S. L. (2012). *Strasberg's Method*. 6. Baskı. Ox Bow Publishing.

Ivana C. (2005). *The Power of the Actor*. Gotham Books.

İbşiroğlu, Z. (2016). *Dünden Bugüne Brecht*. Habitus Kitap.

Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. Habitus Yayıncılık.

Kazan, E. (1997). *Bir Yaşam*. (Çev: Nihal Yeğinobalı). Afa Yayınları.

Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner On Acting*. Vintage.

Magarshack, D. (1980). *Stanislavsky on the Art of the Stage* (5th Edition).Whitsable Litho Ltd.

Marowitz C. (1964). *Stanislavsky And The Method.* Citadel Press,s.117.

Merlin B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit.* Nick Hern Books Ltd. s.139.

Moore, S. (2006). *Stanislavski Sistemi*, (Çev. Özgür Çiçek, Bülent Sezgin, Cüneyt Yalaz). BGST Yayınları, s. 62.

Moore, S. (1966). *"The Method Of Physical Actions", Stanislavski And America*. Erika Munk (Edt.). Hill And Wang, s. 73

Mürseloğlu, R. (2014). *Stanislavski Okulunda "Oyunculuk Eğitimi"*. Mitos Boyut Yayınları.

Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi*. 2. Basım. Dost Kitabevi Yayınları.

Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1.* Remzi Kitabevi.

Nutku, Ö. (1993). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2.* Remzi Kitabevi.

Özüaydın, N.U. (2011). *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu.* Mitos Boyut Yayınları.

Santana, J. A. (2006). *Sanford Meisner Master Class DVD*. (Sinema Filmi).

Stanislavski, K. (1990). *"Stanislavski'nin Mirası,"* (Çev. Metin Göksel). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı: 3. s. 146.

Stanislavski, K. (2011). *Sanat Yaşamım.* 1.Baskı. Agora Yayıncılık.

Stanislavski, K. (1994). *Oyuncunun El Kitabı.* 2. Basım. (Çev: G. Aylan). Düşünen Adam Yayınları.

Stanislavski, K. (1996a). *Bir Aktör Hazırlanıyor.* 3. Basım. (Çev: S. Taşer). Papirüs Yayınları.

Stanislavski, K. (1996b). *Bir Karakter Yaratmak.* 3. Basım. (Çev: S. Taşer). Papirüs Yayınları.

Stanislavski, K. (2011). *Bir Rol Yaratmak.* 4. Basım. (Çev: Ç. Genç, F. Güllü, B. Tanyel). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Strasberg, L. (1988). *A Dream of Passion*. Plume (A member of Penguin Group).

Strasberg, L. & L. Cohen (Ed). (2010a). *The Lee Strasberg Notes*. Saxon Graphics Ltd.

Strasberg, L., R.H. Hethmon (Ed). (2010b). *Strasberg at the Actors Studio*.The Viking Press.

Stinespring, L. M. (1999). *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice.* Texas Tech Üniversitesi.

Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. 7. Basım. Dost Kitabevi Yayınları.

Toporkov O. V. (1979). *Stanislavski In Rehearsa.* The Final Years, Theatre Arts Books, s.160

Whyman, R. (2012). *Oyunculukta Stanislavski Sistemi*. 1. Basım. (Çev: H. Gür.). Dost Kitabevi Yayınları.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 416–430

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1655040

Başvuru | Submitted 10.03.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 07.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 21.04.2025
Kabul | Accepted 01.05.2025
Online Yayın | Published Online 26.05.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Barok Dönem İtalyan Operasında Arya Formunun Gelişim Süreci

The Development Process of the Aria Form in Italian Opera in the Baroque Period

Ayşe Bozkurt [1]

[1] Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Isparta, Türkiye

Öz

Barok Dönem İtalyan opera aryaları, bestelendikleri dönemde zengin bir repertuvar oluşturmuş ve günümüze kadar ulaşarak klasik müzik tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Bu çalışmada, İtalyan operasında ortaya çıkan arya formunun Erken, Orta ve Geç Barok Dönem'deki gelişim süreci incelenmiştir. Araştırmada *da capo* arya formunun özellikleri ve Barok Dönem'deki arya söyleme stilleri hakkında bilgi verilmesi amaçlanmıştır. Verilerin toplanmasında literatür taraması yapılarak nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında Barok Dönem boyunca arya formunun gelişiminde bestecilerin ve farklı opera ekollerinin etkisi açıklanmıştır. Yapılan incelemede, erken dönem opera aryalarının konuşma tarzında icra edildiği ve metnin ön plânda tutulduğu görülmüştür. Bu süreçte, arya ve reçitatif arasındaki farklar belirginleştikçe, arya söyleme stillerinin sınıflandırıldığı ve sanatçıların doğaçlama yeteneklerini sergiledikleri arya türlerinin ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Barok Dönem'in sonunda, form olarak en olgun hâline kavuşan *da capo* aryaları, İtalyan operalarının müzikal yapısına önemli bir katkı sağlamıştır.

Abstract

Baroque Italian opera arias created a rich repertoire in the period in which they were composed and have survived to the present day, occupying an important place in the history of classical music. In this study, the development process of the aria form that emerged in Italian opera in the Early, Middle and Late Baroque Periods was examined. The aim of the study was to provide information about the characteristics of the *da capo* aria form and the aria singing styles in the Baroque Period. In the collection of data, a literature review was conducted and document analysis, a qualitative research method, was used. Within the scope of the study, the influence of composers and different opera schools on the development of the aria form during the Baroque Period was explained. In the examination, it was seen that early opera arias were performed in the spoken style and the text was kept in the foreground. In this process, as the differences between aria and recitative became clear, it was understood that aria singing styles were classified and aria types emerged in which artists demonstrated their improvisational skills. At the end of the Baroque Period, *da capo* arias, which reached their most mature form, made an important contribution to the musical structure of Italian operas.

Anahtar Kelimeler Barok Dönem · İtalyan Operası · Arya Formu

Keywords Baroque Period · Italian Opera · Aria Form

Atıf | Citation: Bozkurt, A. (2025). The development process of the aria form in Italian opera in the baroque period. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 416-430. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1655040

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Bozkurt, A.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Ayşe Bozkurt ayse.yilmaz@sdu.edu.tr

Extended Summary

In this study, the *aria* form in Italian operas; by examining the development process in the Early, Middle and Late Baroque Periods, it is aimed to provide detailed information about various *aria* styles and the characteristics of the *da capo* form. Firstly, the birth of opera in the Baroque Period, the characteristics of the first operas composed and how the *aria* form emerged are discussed. Then, it was examined what kind of development process the *aria* structure went through in the Early, Middle and Late Baroque Periods. Information is presented about the dominance of the schools of Florence, Venice, Rome and Naples in the Early, Middle and Late Baroque Periods. The role and importance of the *aria* forms used by composers in the increasing prominence of vocal music in these three phases of Baroque is emphasized. In the research, data was collected by scanning the literature and using document analysis, one of the qualitative research methods. In this process, the development of the *aria* form has been explained in detail in the light of information obtained from sources such as books, articles, theses and lecture notes available in printed and digital media. The analysis is limited to the development of the Baroque Period Italian opera *aria*.

Under the influence of the humanism movement in Florence, an attempt was made to return to ancient Greek music and its dramatic structure, and as a result, the art of opera was born with the combination of music and text. In the early 17th century, a musical element called *aria* emerged, as the understanding that opera should be told not only with music but also with the emotions and reactions of the heroes was at the forefront. Thus, the foundations of singing styles were laid in the Early Baroque Period. In the first operas, stories were generally told in a discourse-style singing style. Techniques such as *stile recitativo, stile rappresentativo* and *stile concitato* have been the basic elements that shape the dramatic structure of opera art. *Aria* emerged as an innovation in Venice in the mid-17th century and took two forms; It developed in *strophic* and *da capo* forms.

By the Middle Baroque Period, a great progress was made in singing techniques thanks to the *bel canto* style. On the other hand, the recitative form differs from the *aria* with its freer rhythmic structure and storytelling function. In particular, the style called *recitativo secco* was used. At the end of the 17th century, *aria*s began to be included more in both comic and serious operas. In this period, *aria* types; it has taken on different forms such as *strophic* songs, *through-composed arias*, and *arias over an ostinato bass*. *Aria*s written in the fully developed *da capo* form began to be used instead of *aria*s with a simple two-part structure.

The Late Baroque Period was a period in which music deepened structurally and technically, the tonal system was established and *aria*s diversified. One of the most important developments of this period was that Scarlatti, a representative of the Neapolitan School, contributed to the enrichment of orchestration, especially by developing the *da capo* aria form. In this period, *arias*; It is divided into various singing styles such as *aria cantabile*, *aria di portamento*, *aria di mezzo-carattere*, *aria di bravura*, *aria parlante*, *aria d'imitazione*, *aria all'unisono*, *aria concertata*, *aria senza accompagnamento* and *cavatina*. On the other hand, the *pasticcio* opera genre emerged and gained popularity. Composers such as George Frideric Handel, Carl Heinrich Graun and Johann Adolph Hasse made great contributions to the musical structure of operas by deepening the *aria* form and style.

In conclusion, it has been observed that the form of the *aria*, sung in a conversational style, with the text in the foreground at the beginning, was shaped by the musical technical tendencies of the composers and the influence of opera schools. In this process, as the difference between *aria* and recitative became clear, *aria* singing styles were classified and importance was given to the types of *aria* in which artists exhibited their improvisational abilities. At the end of the period, the most mature form of the *da capo* form, which was more developed in dramatic and musical terms, was reached. Thus, great contributions were made to the musical structure of operas by deepening the *aria* form and style. Since Baroque Period *aria*s constitute a basic repertoire for voice training and concert performances, it is thought that the study will contribute to the education process of opera voice and music department students by better understanding the *aria* form.

Barok Dönem İtalyan Operasında Arya Formunun Gelişim Süreci

Barok Dönem Aydınlanma, Rönesans ve Romantizm gibi diğer dönemlerden farklı olarak, kendine özgü bir "ara evre"yi temsil eder. Bu, Barok'un hem geçmişin izlerini taşıyan hem de yeni bir düşünsel ve sanatsal

anlayışa yönelen bir dönem olmasından kaynaklanır. Victor-L. Tapié, Barok'u "Rönesans'ın çocuğu" olarak tanımlayarak, bu dönemin Rönesans'tan sonra geldiğini ve ona bağlı olduğunu vurgular. Barok terimi estetik ve tarihsel bir dönemi tanımlarken modernliğe yaklaşsa da aslında modernliğin bir parçası değildir. Erken Modern Dönem'de "barok" terimi, tuhaf, düzensiz, abartılı ve standart normlardan farklılaşmış müzik olarak algılanmıştır (Thomas, 2019, s.370). İtalyancada *barocco* olarak geçen bu sözcük, Portekizcede "kıvrımlı, düzgün olmayan inci" anlamına gelmektedir (Büke ve Sonakın, 2021, s.19).

Batı sanat müziği tarihçileri, müzik repertuvarını belirli dönemlere ayırma eğilimindedir, ancak bu dönemlerin kesin başlangıcı veya sonu genellikle yoktur. Yeni akımların ortaya çıktığı ve eski geleneklerin yavaşça kaybolduğu geçiş süreçleri çoğu zaman otuz ya da kırk yıl sürebilir ve dönemin alt bölümleri (erken, orta, ileri, geç) şeklinde daha fazla evreye ayrılabilir (Carter, 2005, s.1). Avrupa'daki Barok Dönem, 1600 ile 1750 yılları arasındaki dönemi kapsar. Ancak, İtalya'da bu dönemin yaklaşık on ila yirmi yıl önce başladığı kabul edilir. Bu nedenle, Erken Barok Dönem 1580 ile 1630, Orta Barok Dönem 1630 ile 1680 ve Geç Barok Dönem ise 1680 ile 1730 yılları arasındaki süreci kapsamaktadır.

Müzik tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri, 17. yüzyılın başında İtalya'nın öncülüğünde yaşanmıştır. 16. yüzyılda yaygın olan ve *stile antico* (eski stil) adı verilen evrensel çok sesli tarz, dini müzikte kullanılmıştır. Diğer yandan yeni bir akım olarak ortaya çıkan *stile moderno* (modern stil) ya da *nuove musiche* (yeni müzik) ismi verilen tarz ise din dışı müzik olarak tanımlanmıştır. Bu müzik türünde solo vokallere, melodi ile bas hattının uyumuna ve zengin armoniye büyük önem verilmiştir. Aynı dönemde *prima prattica* (birinci yöntem) olarak bilinen geleneksel besteleme şekli dışında *seconda prattica* (ikinci yöntem) isimli yenilikçi besteleme anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu durum "geleneksel" ve "yeni" anlayışları arasında bir karşıtlık oluşturmuştur. Müzisyenler arasında vokal eserlerde önceliğin metne mi yoksa müziğe mi verileceği konusunda tartışmalar yaşanmıştır. Geleneksel yaklaşımı benimseyen besteciler, metnin anlamını göz önünde bulundururken, müziğin besteleme kurallarına öncelik vermiştir. Ancak "yeni müzik" akımının öncüsü olarak *seconda prattica* anlayışını savunan Claudio Monteverdi, eserlerinde tümüyle metni ön plânda tutmuştur. Metnin anlaşılır olması ve müzikle desteklenmesi onun için son derece önemli olmuştur. Bu dönemde, şarkı söyleme tarzının monodik olması gerektiği savunulduğundan, ezgiler basit tutulmuş ve tek bir çalgı eşliğinde seslendirilmiştir. Böylece sözlerin daha anlaşılır olması sağlanmış, Rönesans'ın son dönemlerindeki polifonik yapının yarattığı "ses karmaşası" önlenmiş ve yerini monodiye bırakmıştır (Büke ve Sonakın, 2021, s.32,118).

Giulio Caccini 1601 yılında *Nuove musiche* (Yeni Müzik) adlı yapıtında, solo ses ve sürekli bas için bestelenmiş *madrigal*lerin yanı sıra, *aria* başlıklı vokal eserler yayımlamıştır. Caccini, parçalarındaki ezgilerin biçimlerine göre farklı adlar kullanmıştır. Ezgisi baştan sona değişen ve sürekli akan parçaları *madrigal* olarak adlandırırken, ezgisi aynı kalan ancak metnin değiştiği örnekleri *aria* olarak nitelendirmiştir. Bu parçalar ortak özellik olarak monodik yapıda bestelenmiştir (Büke ve Sonakın, 2021, s.119). Caccini *Nuove musiche* 'nin önsözünde "Daha önce hiç kimse, tek bir sesin ve çalgının bu denli uyumuna ve ruhu böylesine etkileme gücüne tanık olmamıştı" (Caccini, 2019, s.3) diyerek aryanın etkisini ifade etmiştir.

17. yüzyılın ikinci yarısında, İtalyan operasının gelişiminde Monteverdi'nin izinden giden Francesco Cavalli ve Marc-Antonio Cesti önemli bir rol oynamıştır. Benzer şekilde, 18. yüzyılın ilk yarısında Alessandro Scarlatti ve Giovanni Battista Pergolesi gibi bestecilerin de büyük etkileri olmuştur. Bu besteciler, diğerlerine ilham vererek, Barok Dönem İtalyan operasında arya formunun olgunlaşmasını sağlamıştır. İtalyan Barok opera aryalarının zirveye ulaşmasında ve vokal müziğin ön plâna çıkmasında İtalyan besteciler dışında Alman kökenli George Frideric Handel, Carl Heinrich Graun ve Johann Adolph Hasse gibi bestecilerin de önemli katkıları olmuştur. Bu besteciler *da capo* arya formunu zenginleştirerek İtalyan operasının Avrupa'da duyulmasını sağlamıştır.

Araştırmada, "Barok Dönem'in başında İtalyan operalarındaki arya formunun Erken, Orta ve Geç Barok Dönem boyunca nasıl bir gelişim gösterdiği ve bu süreçte *da capo* formuna nasıl evrildiği" sorusuna yanıt aranmıştır. Bu bağlamda, arya formunun dönemin sanatsal, kültürel ve müzikal değişimlerinden nasıl etkilendiği incelenmiştir. Barok Dönem'deki arya stilleri ve arya formları hakkında detaylı bilgi verilmesi amaçlanmıştır. Verilerin toplanmasında, literatür taraması yapılarak nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Araştırma kapsamında basılı ve dijital ortamda bulunan kitap, makale, tez ve ders notları incelenmiştir. Yapılan inceleme, Barok Dönem İtalyan opera aryasının gelişimi özelinde sınırlandırılmıştır. Çalışmada, ilk olarak Barok Dönem'de operanın doğuşu, ilk bestelenen operaların özellikleri ve arya formunun nasıl ortaya çıktığı ele alınmıştır. Ardından, Barok Dönem'in tüm evrelerinde bestecilerin arya yapısının değişimine nasıl katkı sağladığı açıklanmıştır. Erken, Orta ve Geç Barok Dönem'de Floransa, Venedik, Roma ve Napoli okulları ile opera ekollerinin hakimiyetleri hakkında bilgi verilmiştir. Barok'un bu üç evresinde vokal müziğin giderek daha fazla ön plâna çıkmasında arya formunun rolü ve önemi vurgulanmıştır. Başlangıçta, metnin ön plânda olduğu ve konuşma tarzında söylenen arya biçiminin, bestecilerin teknik eğilimleri ve opera ekollerinin etkisiyle değişime uğradığı görülmüştür. Arya ve reçitatif arasındaki fark belirginleştikçe, çeşitli arya stillerinin ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Pastiş operaların ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatçıların doğaçlama yeteneklerini sergileyebilecekleri aryalar popülerleşmiştir. Barok Dönem'in sonunda, arya formu *da capo* formunun en gelişmiş yapısına ulaşarak İtalyan operasının müzikal yapısına önemli katkılar sağlamıştır.

Erken Barok Dönem'de Operanın Doğuşu ve Arya Formunun Ortaya Çıkışı (1580-1630)

Erken Barok Dönem, hümanizm[1] felsefesi altında bir araya gelen "Camerata" topluluğunun faaliyetleri ile şekillenmiştir. Floransa'da kurulan bu topluluk; hümanizmi savunan şair, müzisyen ve entelektüellerden oluşmuştur. Camerata, 1560'larda Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei ve diğer sanatçıların öncülüğünde bir araya gelerek, antik Yunan müziğine duydukları ilgiden hareketle sanat alanında önemli gelişmelere imza atmıştır. Topluluk içindeki sanatçıların eski antik drama ve tiyatro anlayışlarını taklit etme arzusu opera sanatının doğmasına zemin hazırlamıştır (Carlton, 2000, s.71).

Camerata, antik Yunan'ın dramatik unsurlarını müziğe entegre etmeyi hedeflemiştir. Aslında bu çalışmalar, yeni bir müzik türü olan operayı yaratmak için değil; dönemin polifonik müziğini geliştirmek amacıyla yapılmıştır. Bu sanatçılar, kendilerini yenilikçi olarak değil; eski ve nitelikli bir geleneği yeniden canlandıran kişiler olarak görmüştür. Operanın doğuşu yalnızca Camerata'nın çabalarıyla değil, o dönemdeki diğer entelektüel grupların da katkılarıyla gerçekleşmiştir. Camerata'nın toplumsal, felsefi ve sanatsal tartışmaları, onları antik Yunan toplumuna ve kültürüne yönlendirmiştir. Bu yönelim, operanın ortaya çıkmasında önemli bir kültürel ve ideolojik zemin oluşturmuştur. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde trajediyi; olay örgüsü, karakter, diksiyon, düşünce, gösteri ve şarkı olarak altı ana bölüme ayırmıştır. Bu model, Giovanni de Bardi tarafından uyarlanarak, *Trajedi Nasıl Gerçekleştirilmeli Üzerine Bir Söylem* adlı çalışmasında geliştirilmiştir. Bardi'nin bu çalışması, Camerata'nın performans teorilerinin Antik Yunan felsefelerine dayandığını açıkça göstermiştir. Bardi, eserinde sahnelemenin nasıl yapılması gerektiği, icracı sayısı ve sahneye giriş-çıkışlar gibi konular üzerinde durmuştur. Camerata topluluğu, sadece Antik Yunan performans uygulamalarını tartışmamıştır. Aynı zamanda üç ana müzikal kaygı olan; solo şarkıcının rolü, doğal söyleyiş arayışı ve melodinin, duyguyu şekilsel detaylarla değil, yorum yaparak tasvir etme biçimi konularını da tartışmıştır. Camerata, antik Yunan tiyatrosunda kullanılan müziğin doğası gereği tamamen monofonik olduğunu savunmuştur. Vincenzo Galilei'nin *Dialogo della Musica Antica e della Moderna* adlı eserinde, "antik monodinin sadeliğine dönüş" konusu üzerinde durulmuştur. Galilei ve Camerata, bu sadeliğin antik Yunan dramatik öğelerinin

[1] Özellikle Rönesans dönemiyle ilişkilendirilen bir düşünce akımı olan hümanizm felsefesi; insan aklını, doğayı ve bireyi ön plâna çıkaran bir yaklaşım olarak bilinir. Floransa'daki hümanizm hareketinin operanın doğuşunda önemli rolü vardır.

yeniden keşfedilip canlandırılması için bir temel oluşturacağına inanmıştır. Floransalı Camerata'nın birincil amacı ise, müzikteki aşırı süslemeleri ortadan kaldırmak ve daha zarif, duygusal açıdan zengin bir şarkı söyleme tarzı geliştirmek olmuştur (Palisca, 1989, s.29-30). Schonberg: "çokseslilige karşıydılar; yalın bir dizgi, yalın bir eşlik, doğal karakterizasyon ve doğal söz düzenlemeleri istiyorlardı" (Schonberg, 2013, s.23) bilgisini vermiştir. Bu çabalar, Barok Dönem İtalyan operasına büyük katkılarda bulunacak olan Monteverdi gibi besteciler için güçlü bir zemin oluşturmuştur.

1587'de Ferdinand'ın yönetimi devralmasıyla birlikte Kont Bardi'nin Floransa'daki faaliyetleri siyasi itibar kaybetmesine yol açmıştır. Bu gelişme sonrasında topluluğun faaliyetleri Ferrara Sarayı'nın kontrolüne geçmiştir. 1592 yılında ise, Galilei'nin ölümünden bir yıl sonra, Papalık Sarayı'nda faaliyetlerine devam etmiştir. Bardi'nin yerine Romalı Emilio de'Cavalieri getirilmiştir. Bu sebeple, Bardi'nin Camerata faaliyetleri, 1570'lerin sonları ve 1580'lerin başındaki kısa bir dönemi kapsayarak sınırlı kalmıştır. Kont Bardi'nin boşluğunu Floransa'da sanatı destekleyen Jacopo Corsi doldurmuştur. Corsi 1592 yılından sonra, Camerata üyelerini koruması altına almıştır. Antik Yunan müzik formlarını yeniden canlandırmak için yapılan pratik çalışmalar Corsi'nin Cameratası tarafından yürütülmüştür. Öte yandan, Corsi'nin Camerata'sı, şair Ottavio Rinuccini ve besteci Jacopo Peri gibi isimlerin de katılımıyla önemli bir gelişim göstermiştir. Bu ikili, 1594'te, günümüze ulaşamayan ilk modern müzik draması olan *Dafne* operasını yaratmıştır. Peri ve Caccini'nin iş birliğiyle 1600 yılında yazılan ve en eski opera eseri sayılan *Euridice*, sahneye konmuştur (Carlton, 2000, s.71-72). Peri operanın önsözünde Antik Yunanda kullanılan müzik türü hakkında: "Eski Yunanlıların ve Romalıların (birçok kişiye göre trajedilerini baştan sona şarkıyla söyleyen), düz konuşmaya göre biraz daha melodik, ama bir şarkıdan daha az melodik bir müzik türü kullandıklarına, dolayısıyla ikisi arasında orta bir tutum benimsediklerine inanıyorum" (Schonberg, 2013, s.24) bilgisini vermiştir. Hem *Dafne* hem de *Euridice*, Bardi Cameratası'nın en eski üyelerinden Cavalieri ve Caccini'nin müziksel fikirlerinden beslenmiştir. Bu dönemde bestelenen, en eski operalardan bir diğeri de Monteverdi'nin *Orfeo* operasıdır. Schonberg (2013, s. 24) eserin tarzıyla ilgili: "Monteverdi Orfeo'yu bestelediği sırada opera terimi henüz kullanımda değildi. Yaptığı şeye 'favola in musica' - müzikli hikâye - adını vermişti" bilgisini paylaşmıştır. Orfeo'nun 24 Şubat 1607'de Mantova Sarayı'nda sahnelenmesiyle birlikte, "1600'lerin başından beri özellikle Floransa'da soylu saraylılarının yeni eğlencesi olmaya başlayan opera, Mantova'ya da ulaşmıştır" (Büke ve Sonakın, 2021, s. 32).

Cavalieri, Peri ve Caccini, opera türünün gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Bu müzisyenler, operada kullanılan müziğin şiirsel metne nasıl uyum sağlaması gerektiği ve karakterlerin duygularını en iyi şekilde nasıl aktaracakları konusunda zorluklar yaşamıştır. Aslında her biri, müzikle konuşmayı taklit etmeyi amaç edinmiştir. Cavalieri, müziğini "şarkılı söylev (*recitar cantando*)" olarak tanımlamıştır; yani müzikle bir tür konuşma ve ifade biçimi yaratmaya çalışmıştır. Peri, şarkının konuşmayı taklit etmesini (*imitar col canto chi parla*) istemiştir ve müzikle normal konuşmanın ritmine yakın bir şey yaratmayı hedeflemiştir. Caccini ise "uyumlu konuşma (*in armonia favellare*)" terimiyle, müzikle konuşma arasında bir denge kurmayı amaçlamıştır. Bu müzisyenler, ortak bir amaç doğrultusunda birleşerek, müzikle insanların konuşmalarını, duygularını ve ifadelerini yansıtan bir tür yaratmak istemiştir (O'Brien, 1948, aktaran Carlton, 2000, s.71).

İlk operalarda, şiirsel metnin anlamının net bir şekilde aktarılmasına önem verilmiştir. Şairler, kelimelerin anlamını vurgulamak amacıyla müziği gündelik konuşmaya yakın bir biçimde kullanmayı amaçlamıştır. Müzikte duyguları iletmek için aşırı süslemelerden kaçınılmış ve yalnızca kelimelerin anlamına dikkat edilmiştir. Şarkıcılar ise zarif şarkı söyleme sanatı olan *l'arte di ben cantare*yi uygulamıştır. Şarkı söylerken kelimelerin anlaşılır olmasına özen gösterilmiştir; çünkü anlamı anlaşılamayan kelimelerin, dinleyiciye eserin duygusunu ve iletmek istediği mesajı doğru aktaramayacağı düşünülmüştür (Carlton, 2000, s. 73).

17. yüzyılın başlarında, operanın sadece müzikle değil, kahramanların duyguları ve tepkileriyle de anlatılması gerektiği anlayışı ön plânda olduğu için *aria* adı verilen bir müzikal öğe ortaya çıkmıştır. Arya, operadaki

dramatik anlamı derinleştirerek, seyircinin karakterlerin duyguları ve etik kararlarıyla özdeşleşmesini sağlamıştır. İlk operalarda hikâye genellikle söylev tarzındaki şarkı söyleme stiliyle anlatılmıştır. Bu dönemde, Floransa ve Mantova gibi şehirlerde geliştirilen erken operalarda, arya biçimi henüz belirginleşmemiştir. Peri, Caccini ve Monteverdi gibi bestecilerin eserlerinde kısa solo şarkılar (*canzone*) yer alsa da, arya terimi bu dönemde tam anlamıyla gelişmemiştir (Carlton, 2000, s.76). Erken dönem operalar, şu temel özellikleri taşımıştır:

- Operaların konusu Greko-Romen mitolojilerinden ya da tarihinden alınmıştır. Bu hikâyeler izleyicinin tanıdığı ve antik kültüre dayanan konular arasından seçilmiştir.
- Operanın bazı özellikleri antik Yunan ve Roma sanatlarını taklit etmeye çalışmıştır. Bu taklit özellikle klâsik dramatik yapıları ve temaları benimseme çabasında görülmüştür.
- Operalar genellikle klâsik bir destanın önemli bir anını vurgulamıştır. Aşk, savaş, şövalyelik ve ilahi müdahale gibi temalar, operanın odak noktası olmuştur. Bu temalar, dramatik ve ahlâki bir bağlam içinde işlenerek izleyicide doğrudan bir duygu yoğunluğu yaratılmıştır.
- Operanın dramatik yapısı kahramanlık, erdem ve ahlâki değerlerle örülmüştür. Yani, karakterler sadece duygusal değil, aynı zamanda etik bir bakış açısıyla da şekillendirilmiştir. Operada izleyicinin duygusal bağ kurmasının yanı sıra, bir tür ahlâki ders ya da öğreti de verilmek istenmiştir. Bu da, Rönesans hümanizminde oldukça önemli bir yer tutan etik eğitim ve retorik öğretileriyle ilişkilidir.
- Operada, zaman ve mekân bir arada işlenmiştir. Yani, opera sahneleri genellikle tek bir zaman dilimi ve mekânda geçerek antik dramalardaki tarzı yansıtmıştır. Ayrıca, dramatik olaylar sürekli olarak sergilenerek, karakterler arasındaki etkileşimler dramatik bir şekilde temsil edilmiştir.
- Operada müzikten çok metne (libretto) odaklanılmıştır. Operaların metnini yazan librettistler bestecilere göre daha önemli bir rol oynamıştır. Daha önceki tiyatro türlerinde müzik sadece arada bir sunulan eğlence unsuruyken, opera ile birlikte dramatik temaları destekleyen ve anlatıyı ilerleten bir araç haline gelmiştir. Müzikal ara parçalar (*intermedi*) ya da baladlar (*ballatelle*) yerini metnin baskın olduğu bir yapıya bırakmıştır.
- Polifoniden monodiye geçiş gerçekleşmiştir. Monodi, tek bir solo vokalin öne çıktığı, daha önceki dönemlerde (Ortaçağda) şarkıcıların (Troubadourlar, Trouveres) çok daha önemli olduğu bir anlayışı tekrar canlandırmıştır. Yani, tek bir şarkıcıya ait güçlü bir vokal hat, dramatik anlatımda önemli bir yer tutmaya başlamıştır (Carlton, 2000, s.70).

Böylece operada, izleyicinin, hem duygusal hem de ahlâki anlamda bir özdeşleşme yaşaması fikri savunulmuştur. Bu da Rönesans hümanizminden beslenen bir anlayıştır; çünkü klâsik şiir ve drama genellikle ahlâki dersler ve etik talimatlar içermektedir.

Barok Dönem'in erken dönem operalarında, arya formu ilk kez ortaya çıkmıştır. Ancak, bu formlar, 18. ve 19. yüzyılda bilinen aryalardan oldukça farklıdır. Erken Barok operalarında; *stile recitativo*, *stile rappresentativo* ve *stile concitato* gibi şarkı söyleme stilleri kullanılmıştır. *Stile recitativo* (okuma tarzı); daha simetrik bir düzenlemeye sahip olan, metin tekrarları ve vokal süslemelere yer veren bir okuma stili anlamına gelirken, *stile rappresentativo* (tiyatro tarzı); tiyatro tarzında bir ifade biçimini yansıtmıştır (Houser, 1964, s.12). Bu stiller Floransa'daki ilk opera eserlerinde benimsenmiştir. Monteverdi *stile concitato* (heyecanlı üslup) tarzını yarattığını söylemiştir:

> Geçmişteki bestecilerin eserlerinin tümünde, yumuşak ve ılımlı üslup çok sayıda olmasına rağmen, heyecanlı üslubun bir örneğine rastlayamadım. Ama Platon *Devlet*'in üçüncü kitabında bu tipi tasvir etmiştir. [...] Müzik büyük alkış ve övgü aldı. [...] bu üslup besteciler tarafından o kadar takdir edildi ki,

> yalnızca sözlü olarak övmekle kalmadılar, beni memnun eden ve onurlandıran taklitlerini de yazdılar (Schonberg, 2013, s.29).

Erken Barok Dönem'de, aryalar, *madrigal*lerden çok daha basit ve düzenli ritimlere sahiptir. Peri ve Caccini'nin operalarındaki melodik çizgiler solo sesler tarafından sürdürülen ve genellikle *basso continuo* (sürekli bas) eşliğinde olan minimal bir melodik yapıdadır. Monteverdi, Floransalılar'ın *rappresentativo* stilini kabul ederek, dramatik formlar arasında büyük bir çeşitlilik yaratmıştır. Besteci *strofik* arya, dans şarkısı, enstrümantal *interlüd*, *madrigal* ve diğer formlar gibi kapalı formların dramatik etkilerini fark etmiştir. Peri ve Caccini reçitatifler üzerine eğilirken, Monteverdi müziğine güzellik katarak ustaca modülasyonlar ekleyerek, enstrümanların tınılarıyla efekt yaratarak, duygusal bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Böylece enstrümanların sesle yarışması tekniğini kullanarak, 17. ve 18. yüzyıl vokal müziğinde önemli bir stil haline gelmesini sağlamıştır (Houser, 1964, s.12-14).

Sonuç olarak Erken Barok'ta reçitatif ve arya arasındaki ayrımın temelleri atılmaya başlanmıştır. Bu dönemde kullanılan reçitatifler, daha çok konuşma tarzında, kelimelerin serbest ritimle yorumlandığı, hızlı ve melodik olmayan bir yapıda olmuştur. Aryalar ise dramatik akışı kesintiye uğratarak, karakterlerin içsel duygularını yansıtan ve daha geniş melodik yapılara sahip bölümler olarak öne çıkmıştır. Erken operalarda, arya formu henüz tam anlamıyla gelişmemiş olsa da, şarkıların melodik yapısındaki değişimler ve dramatik vurgular, arya formunun evriminde önemli bir adım olmuştur.

Diğer yandan 1626'da Roma okulundan olan Domenico Mazzocchi'nin *La Catena d'Adone* (Adonis Zinciri) operasının önsözünde, reçitatifin sıkıcı olduğu ilk kez dile getirilmiştir. Bu ifade Floransa idealinden uzaklaşmayı ve müzikal açıdan reçitatif ile arya arasındaki ayrımı işaret etmiştir. Zamanla, reçitatif daha az dikkat çekici hale gelirken, arya belirgin bir melodik şekil kazanmaya başlamıştır. Floransa ve Mantova operalarında genellikle mitolojik temalar üzerine kurulu eserler sahnelenmiştir. Ancak Romalı besteci Stefano Landi'nin 1634 yılında yazdığı *Sant' Alessio* operası, insan karakterinin iç dünyasına dair derin bir bakış sunan ilk opera olarak Erken Barok Dönem'in sonunu işaret etmiştir. *Sant' Alessio* operasındaki aryalarda üç bölümlü A-B-A yapısındaki *da capo aria* formu kullanılmıştır (Houser, 1964, s.15).

Orta Barok Dönem'de *Bel Canto* Stili ve Aryanın Reçitatiften Ayrılması (1630-1680)

1630 ile 1640 yılları arasında Roma'da Luigi Rossi ve Venedik'te Francesco Cavalli sayesinde *bel canto* stili olarak bilinen şarkı söyleme tekniğinin geliştirilmesi ile İtalyan müziğinde yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde gerçekleşen bir diğer önemli olay ise 1637 yılında Venedik'te ilk kamusal opera binasının açılışı olmuştur. Bu sayede önceden saray eğlencesi için icra edilen opera eserleri saraylılara özel olmaktan çıkmıştır. Orta Barok Dönem'de Monteverdi'nin ardından, Venedik ekolünün temsilcisi olarak Cavalli ve Cesti isimleri öne çıkmıştır (Houser, 1964, s. 16,17, 20).

17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, özellikle Roma ve Venedik okullarının etkisiyle, arya ve reçitatif arasındaki fark belirginleşmiştir. Reçitatif, hikâyeyi anlatma görevini üstlenerek serbest bir ritmik yapıda kullanılmıştır. Böylece daha hızlı ve daha az melodik hale gelen reçitatif, *recitativo secco* (kuru) olarak adlandırılmıştır. Bu türde "[...] şarkıcıya eşlik eden çalgılar, müzik cümlesinin genellikle kadans (kalış) yerlerini akorlarla vurgulayan bir klavyeli çalgı ile bu akorların bas partisini destekleyen bir viyolonsel ya da bir viyola da gamba'dır" (Say, 2009, s.446). Houser (1964, s.17) bu türün "Dar aralıklı, keskin vurgulu, düzensiz noktalama işaretleri" eklenmiş, "yarı müzikal bir konuşma" şeklinde olduğunu ve birçok notanın sadece ara sıra akorlarla sürdürüldüğünü belirtmiştir.

> Reçitatifin yerine getirdiği en önemli işlev, şarkı müziğinde şiirin değerini ortaya çıkarmaktı. 16. yüzyılın polifonik yazısının karmaşıklığı içinde şiirin sözleri bütünüyle geri plana düşüyordu. Bu nedenle

> önceleri, yalın bir rakamlı bas eşliğinde söylenmiştir. Rakamlı bas, şarkıcının ses yüksekliğine yardımcı olmaktan öte pek işe yaramıyordu; ancak ses sanatçısı şarkısını söylerken oldukça özgürdü, çalgı eşliği buna engel değildi (Say, 2009, s.446).

Arya ise duygusal yoğunluk taşıyan ve daha melodik olarak yapılandırılmış bir form haline gelmiştir. Böylece reçitatif ve arya arasında keskin bir ayrım yapılmıştır. Venedik ekolünden gelen Cavalli, erken dönem operalarında aynı tarzı benimseyerek dans ritminin kullanıldığı *kıtalı* arya formunu ve *bel canto* aryaları kullanmıştır. *Bel canto* stilinin gelişmesi, şarkıcılara büyük bir vokal esneklik sağlarken, dramatik anlatımı da güçlendirmiştir. Ancak bu dönemde arya stillerinin biçimsel ayrımı henüz yapılmamıştır (Houser, 1964, s.16-18).

> Yeni bir anlayışın, farklı bir müzik dilinin habercisi olan bu tarz müziğin temelinde ezgi vardı. Önemli olan insanın duygularına seslenebilen bir müzikal anlatım yakalayabilmekti. Biçim ya da sözler ikinci planda kalıyor, müzik öne çıkıyordu. Zaman içinde İtalyan operasına egemen olacak *bel canto* (güzel şarkı söyleme) bu düşünceden doğmuştu (Büke ve Sonakın, 2021, s.85).

Orta Barok Dönem, özellikle Venedik okulu ve Roma okulu arasında geçen önemli bir dönemdir. Roma okulunda *opera buffa* stili ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılın son yarısında hem ciddi hem de komik operalarda arya standart formda yazılmaya başlamıştır. Bu döneme ait arya formlarını Grout (1961, s.81-82) üç gruba ayırmıştır:

1. *Strofik* şarkılar (Kıtalı şarkılar): Bu tür şarkılar, solo kısmının her kıtada tamamen tekrar edildiği veya biraz değişiklik yapılarak söylenen, genellikle sade ve kolay dinlenebilir şarkılardır. Kıtalar arasındaki geçişler ise orkestral kısa parçaların (*ritornello*) veya kısa konuşma (*reçitatif*) bölümlerinin eklenmesiyle sağlanmıştır.
2. Baştan sona bestelenmiş aryalar: Bu aryalar ciddi veya komik konulu olmakla birlikte genellikle daha geniş bir yapıya sahiptir. *Strofik* şarkılara göre melodik ve ritmik yapıları daha az düzenlidir. Her biri bir kadansla sona erer ve orkestral *ritornello*larla ayrılan bir dizi bölümden oluşur. İkinci bölüm bazen ilk bölümle zıtlık gösterebilir, ardından ilk bölümün tekrarı gelir ve böylece üç bölümlü bir form ortaya çıkar. Bu tür aryalar, 17. yüzyılın sonlarında operanın gelişimini önemli şekilde etkilemiştir. Zamanla, arya içinde orkestra bölümleri daha fazla yer almaya başlayınca enstrümanlar ön plâna çıkmıştır. Bu da *da capo* formunun yapısal olarak gelişmesini sağlamıştır. 18. yüzyılın başlarına kadar aryalar belirli bir düzen ve stilistik özellikler kazanarak standart hale gelmiş, operalarda belirli bir yapıya ve sıraya uygun olarak kullanılmıştır.
3. *Ostinato* bas üzerinde aryalar: Genellikle ciddi bir tona sahip olan bu tür aryalar, çoğunlukla üçlü ölçüde ve yavaş tempoda yazılmıştır. Bu aryalar, *lamento* olarak bilinen tanınmış bir türde yer alır. Bu türün temel özelliği basın sürekli olarak tekrarlanan bir figürüdür; genellikle tonikten dominanta doğru, dördüncü notanın diatonik veya kromatik bir adımla inmesiyle oluşturulan *passacaglia*[2] temasını veya bunun bir çeşidini içerir.

Bu dönemde reçitatif, hikâye anlatımını ve dramatik gelişmeyi iletirken, arya ise durağan bir ifade alanı oluşturarak dramatik eylemin bir tür geçici duraklaması ya da kesilmesi işlevini üstlenmiştir.

Geç Barok Dönem'de Arya Stillerinin ve *Da Capo* Formunun Gelişmesi (1680-1730)

1680'lerde, müzik tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak tonal sistemin temelleri atılmıştır. Geç Barok Dönem'e denk gelen bu gelişme, aryaların daha belirgin bir yapıya sahip olmasına yol açmıştır. Bu

[2] Eski bir İspanyol dans müziği.

dönemde, İtalya'daki opera merkezi Venedik'ten Napoli'ye geçmiştir. Bu geçişin nedeni, Napoli okulunun popülerleşmesi ve Napoli Okulu'nun önde gelen bestecilerinin operadaki yenilikçi yaklaşımlarından kaynaklanmıştır. Barok Dönem'de, aryanın evrimi konusunda en büyük katkıyı sağlayan okullardan biri, Napoli Okulu olmuştur. Alessandro Scarlatti (1660-1725) Napoli Okulu'nun kurucusu olarak kabul edilmiştir. "Scarlatti 1702 yılına dek kaldığı Napoli'de yaklaşık otuz opera bestelemiş, o güne dek yaygın olan beş perdelik yapıyı üç perdeye indirmiş ve arya karakterini değiştirmiştir" (Büke ve Sonakın, 2021, s.85).

Scarlatti'nin erken dönem opera aryaları reçitatifler, yaylı çalgılar kuarteti ve *continuo* eşliği içermektedir. 1686'dan sonra ise müziğinde değişiklikler yaparak *ostinato* basları ve iki kıtalık aryalar yerine "İtalyan uvertürü formu" ve *da capo* tipi aryaları geliştirmiştir. Bu yeni teknikleri içeren en bilinen operaları; *La Rosaura* ve *Pirro e Demetrio*'dur. Scarlatti 1697 yılından sonra Napoli sarayının zevklerine uyum sağlamak için opera aryalarında daha geleneksel olan standart ritimler kullanmaya başlamıştır. Ancak, bu eserlerdeki şarkılar hızlı bir şekilde yazılmış ve ayrıntılı olarak gözden geçirilmemiştir. Bu operalarda, orkestrasyon açısından obua ve trompetlerin kullanımı yenilikçi bir yaklaşım olsa da, genel olarak eski orkestrasyon tekniklerine sadık kalınmıştır. Ancak yine de *L'Eraclea* gibi bazı eserler, orkestrasyon ve müzikal parlaklık açısından dikkat çekicidir. 1707 yılında Venedik'te bestelediği *Mitridate Eupatore*, Scarlatti'nin opera alanındaki başyapıtı olmakla birlikte teknik ve entelektüel açıdan önceki Napoli eserlerinden çok daha güçlüdür. Napoli döneminin son eserlerinde, duygu yerine gösterişe odaklanılmış ve orkestrasyonlar modern operaların özelliklerine daha yakın bir biçimde geliştirilmiştir. Yaylı çalgılar kuarteti vokallere eşlik ederken, klavsen *ritornello* çalgısına dönüşmüştür. Scarlatti, *Teodora* operasında orkestrayı *ritornello* aracı olarak kullanmayı ilk kez denemiştir. Bestecinin Roma'da sahnelenmek üzere hazırladığı operalar, derin şiirsel duygular, güçlü dramatik anlamlar ve modern orkestrasyon teknikleriyle öne çıkmıştır. Scarlatti, kornoları çarpıcı bir şekilde kullanarak opera orkestrasına dahil etmiş ve modern orkestrasyon gelişimine katkı sağlamıştır (Çubukçu, t.y.). Scarlatti'nin opera stiline getirdiği en önemli yenilikler şöyledir:

- ***Continuo-homophony*'in Geliştirilmesi:** Scarlatti, orkestrasyon ve vokal akorlarla eşlik edilen melodilerin uyumuna dikkat ederek melodik hatların net bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır.
- ***Concerto* Stilinin Aryaya Aktarılması:** Scarlatti, operalarındaki aryaları *concerto* stilinde düzenleyerek, orkestrasyonla daha fazla etkileşim ve kontrast yaratmıştır. *Tigrane* (1717) ve *La Griselda* (1721) gibi eserlerinde yer alan aryalar, konçerto stilinde düzenlenmiş ve orkestrayla daha güçlü bir etkileşim kurulması amaçlanmıştır (Houser, 1964, s. 24, 25).

Bu dönemde, aryaların *da capo* formuyla standardize edilmesi, müziğin yapısal olarak daha derin ve duygusal bir ifade biçimine dönüşmesini sağladı. 1720'lerde *da capo* aryalarının yapısı şu şekildeydi: İlk bölüm genellikle orkestra *ritornello*su ile başlar, ardından şarkıcı girer ve ilk kıtanın sözlerini tam olarak söylerdi. Bu ilk vokal pasajın sonunda, müzik çoğunlukla majör tonda olup dominanta doğru modüle edilirdi. Sonra orkestra, ilk *ritornello*dan daha kısa olan ikinci bir *ritornello* çalar ve şarkıcı aynı sözleri ikinci kez söylerdi. İkinci vokal paragrafı genellikle daha ayrıntılı olurdu; kelimeler daha fazla tekrarlanır ve vokal süslemeler artardı. Tonalite, finalde tonik tonuna geri dönerdi. Orkestranın son *ritornello*su ile bölüm tamamlanır ve bu yapı, tonda tutarlılık sağladığı için müzikal olarak tatmin edici bir bütünlük oluştururdu. Bu iki vokal paragrafı, ikili formda olup, her iki bölüm de aynı tonda başlar ve biterdi. Ancak, orta bölüm (B bölümü) daha az tatmin ediciydi çünkü başladığı tondan farklı bir tonda sonlanırdı. Bu yapı, genellikle daha kısa olan bir orta bölümle ve toplamda beş parçalı bir formla sonuçlanırdı. Bu beş parçalı yapı, 18. yüzyılın başlarında Alessandro Scarlatti'nin bazı aryalarında görülmeye başladı ve 1720'lerde yaygın olarak kullanılan arya formu haline geldi. Bu form, 1760'lara kadar popülerliğini korudu (Robinson, 1962, s.34-35).

Aynı dönemde yaylı sazlar için yazdığı eserlerle tanınan Antonio Vivaldi (1678-1741) 90 civarında opera eseri bestelemiş ancak 20 kadarı günümüze ulaşabilmiştir.

> Vivaldi'nin operalarında genellikle Napoli okulu etkileri görülür. Aryalar solistlerin teknik becerilerini sergileyebilmeleri için düşünülmüştür ve sözlerin fazla bir önemi yoktur. Konu resitatifler boyunca gelişir. [...] Solistler orkestra içinde yer alan birer çalgıymış gibi kullanılır. [...] O dönemde, şarkıcıların olağanüstü teknikleriyle dinleyenleri etkilemesini sağlamak, bestecilerin en çok önem verdiği noktalardan biriydi (Büke ve Sonakın, 2021, s.245).

Diğer yandan, önceki yıllara kıyasla arya metinlerinin özellikleri değişmiştir. Artık arya, duygusal derinlikten çok, icracının teknik yeteneklerini sergileyen bir alana dönüşmüştür. Virtüözite, yani sanatçının müzikal yeteneklerinin sergilenmesi, büyük önem kazanmıştır. Reçitatifler ise dramatik ve epik rollerini kaybetmiş ve yerine daha basit, rutin akorlarla çalınan duygusuz ve aceleci bir biçim almıştır. Napoli operasındaki sanatçılar, gösterişli doğaçlamalarını sergileyerek aryaların teknik açıdan zengin hale gelmesini sağlamıştır (Houser, 1964, s. 22).

Şarkı söyleme bağlamında doğaçlamanın kökeni Orta Çağ'a kadar uzanmaktadır; bu dönemde şarkıcılar, *organum*, *discant* ve *motet* gibi müzik formlarında, önceden var olan melodilere yeni sesler ekleyerek doğaçlama yapmışlardır. Doğaçlama tekniğinin kesin olarak ne zaman başladığı belli değildir. Ancak 1477'de Johannes Tinctoris'in yazdığı *Liber de arte contrapuncti* adlı eserinde, doğaçlamanın iyi organize edilmiş şekilde kullanıldığını gösteren örneklerin olması o dönemde doğaçlamanın müzikte önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Geç Barok Dönem'de doğaçlama özellikle öne çıkan bir yöntem olmuş ve üç farklı kaynaktan etkilenmiştir:

1. Basso continuo stili ve armonik doğaçlama ihtiyacı,
2. Duygusal ifadeleri iletmek için şarkıcının kullandığı taktikler,
3. Popüler halk şarkılarındaki varyasyonlar (Yoo, 2015, s.91-92).

Barok Dönem'in bestecileri, genellikle ana melodi ve birkaç notayı yazarak, icrayı sanatçılara bırakmıştır. Bunu yaparken şarkıcıların, belirli kurallara uygun olarak örneğin, yaygın olarak *kadans trilleri*[3], *appoggiaturalar*[4] ve *geçiş tonları*[5] gibi teknikleri kullanarak doğaçlama yapmaları beklenmiştir. Bu dönemde doğaçlama; "belirtilmiş bas sembollerinden harmonik doğaçlama", "mevcut bir melodik çizgide süsleme" ve "varyasyon" şeklinde yapılmıştır. Erken Barok Dönem vokal müziğinde genellikle *strofik* varyasyon kullanılmıştır. Bu formda, şarkıcılar aynı melodinin tekrarı geldiğinde, melodiyi süsleyerek çeşitlendirmiştir. Özellikle *da capo* arya formunda süslemeler; melodi tekrar söylenirken armonik yapı ve temel bas hattı korunarak, aralık değişiklikleri ve geçici tonlar eklenerek yapılmıştır. Böylece Barok Dönem'de doğaçlama, şarkıcının ve müzisyenin virtüözlüğünün önemli bir göstergesi olmuştur. Doğaçlama, müzikal bir yetenek olarak büyük bir değer kazanmıştır. Barok Dönem'deki doğaçlamalar yazılı hale getirilerek yayınlanmış şarkılardaki kadanslarda gösterilmiştir. Ancak yazılı notasyonun daha fazla ön plâna çıkmasının sonucu olarak, 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında doğaçlama pratikleri azalmaya başlamıştır (Yoo, 2015, s.92-93). Çünkü sanatçılar, kendi doğaçlamalarını yapmak yerine bu notalara sadık kalarak performans sergilemişlerdir.

Tüm bu gelişmeler aryaların farklı özelliklerine göre sınıflandırılmasına neden olmuştur. Operaların odak noktası haline gelen aryalar çeşitli söyleme stillerine göre birbirinden ayrılmıştır:

[3] "Tril: "Titretim". En yaygın süsleme biçimlerinden biri. Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme. [...] bir müzik cümlesinin sonunda ya da kadans içinde yer alan trile "kadans" da denir" (Say, 2009, s.528).

[4] "Melodi içinde yer alan bir notayı öne çıkarmak, ona can katmak amacıyla önceden bir komşu notayı bir çırpıda seslendirmek. [...] bir süsleme biçimini belirler: Bu iki nota, ölçünün aynı zamanı içinde ve aynı gürlükte bir çırpıda duyurulur" (Say, 2009, s.11).

[5] "Geçit sesi: Armonide bir süsleme biçimi: Arasında ikili ya da üçlü aralık bulunan iki armonik sesin ortasında yer alan ses. Geçit sesinin görevi iki sesi melodik olarak birbirine bağlamaktır. Bu sesler genellikle ölçünün zayıf vuruşuna rastlatılır" (Say, 2009, s.216).

- ***Aria cantabile*:** Basit bir eşlikle desteklenen, şarkıcının süsleme yapmasına fırsat tanıyan, yumuşak ve akıcı bir melodiye sahiptir. Bu tür aryalar, genellikle zarif ve hassas temalar üzerine kuruludur.
- ***Aria di portamento*:** Bu tür aryalar, güçlü bir ritme sahip olup, yavaş ve etkileyici bir tempoda ilerlemektedir. Süslemeler için çok az fırsat sunan sürekli ve uzun notalarla dolu bir yapıya sahiptir. Genellikle yüce ve onurlu temalar işlenir.
- ***Aria di mezzo-carattere*:** Andante (orta hız) tempoda ve zengin bir eşlikle yazılan bu tür aryalar, genellikle daha serbest bir yapıya sahip olup güçlü bir dramatik etki yaratır. İkinci bölüm birinci bölümden biraz daha hızlı söylenir ve *da capo*da orijinal tempoya geri dönülür. Bu türdeki aryalarda, duygusal yoğunluk ve dramatik yapı ön plândadır.
- ***Aria di bravura*** veya ***Agilita*:** Bu tür aryalar, hızlı bir tempoda (*allegro*) yazılmış olup, şarkıcının vokal çevikliğini, ses aralığını ve genişliğini sergilemesi amacıyla bestelenmiştir. Bu türdeki aryalarda genellikle teknik zorluklar ve hızlı süslemelerin yer aldığı pasajlar vardır.
- ***Aria parlante*:** Bu tür aryalar, yoğun duygu ve tutkunun yüksek sesle ifade bulduğu bir yapıya sahiptir. Genellikle birkaç uzun notaya sahip olup, süsleme için sınırlı fırsatlar sunar. Hareketin hızı, ifade edilen tutkunun şiddetiyle orantılıdır ve heceli bir vokal çizgiyle karmaşık bir eşlik bulunur.
- ***Aria d'imitazione*:** Bu tür aryalarda şarkıcı, trompet, flüt veya keman gibi enstrümanları taklit eder. Metin genellikle doğa olaylarıyla ilgilidir: fırtınalar, kuş sesleri ya da avlanma gibi temalar kullanılır. Şarkıcı ile solo enstrüman arasındaki yankı efektleri ve koloratura düelloları yaygın olarak yer alır.
- ***Aria all'unisono*:** Bu tür aryalar, çalgıların şarkıcıyı unison veya oktav şeklinde desteklemesiyle karakterize edilmiştir. Buradaki amaç, sesin bir bütün olarak güçlendirilmesidir. Enstrümanlar ve vokalin birleşimiyle bir performans ortaya çıkar.
- ***Aria concertata*:** *Aria di mezzo-carattere* veya *aria parlante* stillerine benzer şekilde yazılır, ancak daha ayrıntılı bir eşlik içerir. Bu tür aryalar, orkestrasyonun daha zengin ve karmaşık yapıda olduğu bir formdadır.
- ***Aria senza accompagnamento*:** Bu tür aryalar, eşlik olmadan, yalnızca vokalin ön plânda olduğu bir formdadır. Şarkıcı, arya boyunca tamamen kendi sesine dayanarak bir performans sergiler.
- ***Cavatina*:** Genellikle kısa ve sade olup, *da capo* veya ikinci bölümün eksik olduğu bir yapıya sahiptir. Bu tür aryalar, kelimelerin tekrarı olmadan, doğrudan basit bir üslupla ifade edilir.

Bu dönemde ayrıca *pasticcio* operaları da yaygınlaşmıştır. *Pasticcio*, farklı bestecilerin ve librettistlerin eserlerinden seçilen aryaların birleştirilmesiyle oluşturulan operalardır. Bu tür operalarda, aryalar birbirinden bağımsız olarak eklenmiş ve çoğu zaman şarkıcının yeteneğine göre özelleştirilmiştir. *Pasticcio* operalar, şarkıcıların virtüözlüğünü vurgulayan, duygusal ve teknik açıdan zengin eserlerdir. Bir *pasticcio* operasının müzikal ve metinsel yapısı, beş farklı faktörün; besteci, maestro, şair, şarkıcılar ve seyircilerin etkisiyle şekillenmiştir (Strohm, 2021, s.48). Diğer yandan Napoli aryaları, aryalar demeti ifadesiyle eleştirilmiştir. Koloratür aryaları olan ve doğaçlama içeren *arie di bravura* türündeki eserler müzikal yönden basit görülerek boş bir gösteri olarak yorumlanmıştır.

Geç Barok Dönem'de Alman kökenli ve İngiliz vatandaşı olmasına rağmen İtalyan operasına katkı sağlayan bestecilerden birisi de George Frideric Handel (1685-1759) olmuştur. Handel hayatının ilk dönemlerini İtalya'da geçirmiş, İtalyan Barok bestecilerinden etkilenerek İtalyan operasına ilgi duymuştur. 1712 ile 1741 yılları arasında Londra'da 36 opera eseri besteleyen Handel, aryalarında genellikle *da capo* formunu kullanmış ve bu form içinde çeşitli türler ve yapılarla arya yapısına farklı bir derinlik kazandırmıştır. Handel'in bestelediği aryaların yapısında öne çıkan önemli unsurlar şöyledir:

- ***Ritornello*:** Genellikle bir aryanın müzikal yapısının başlangıç noktasıdır ve sadece bir melodi veya temanın tekrarından ibaret değildir. *Ritornello*, aynı zamanda solistin girişi ve aryadaki temel temalar hakkında yönlendiricidir. *Ritornello*nun açılış ifadesi, genellikle sesin izleyeceği melodiden daha uzun olabilir ve bazen ses tarafından izlenmeyen devamlar içerir. Son *ritornello* ise bir öncekinin daha gelişmiş bir versiyonunu sunar. *Ritornello*nun Handel'in aryalarında sadece bir melodi tekrarı olmanın ötesinde, temayı, atmosferi ve müzikal yapıyı derinleştiren bir işlevi vardır (Lewis, 1959, s.99).
- **Orkestral Eşlik ve Şarkıcıyla İlişkisi:** Handel'in aryalarında orkestral öğe, genellikle çok belirgin ve güçlüdür. Özellikle *da capo* aryalarında, ikinci bölümde genellikle sadece continuo (bazı temel enstrümanlar, genellikle çello ve klavsen) eşliği duyulurken, ilk bölümde orkestranın daha fazla katkısı bulunur. Handel, çağdaşlarından farklı olarak orkestrayı operadaki aryaların içine daha fazla dahil etmiştir. Orkestra, şarkıcının sesi ön planda olurken, bazen eşlikçi olarak bazen de vokal partisine yanıt verir şekilde düzenlenmiştir. Handel'in orkestral katkıları, dönemin eleştirmenlerinin endişelerine rağmen, genellikle şarkıcıyı destekleyici ve tamamlayıcıdır. Orkestra çoğunlukla arka planda kalarak şarkıcının anlatımını güçlendirir; ancak zaman zaman dikkat çekici vurgular yapar ya da şarkıcıyla eşit düzeyde öne çıkar.
- **Polifoni ve Kontrpuan:** Handel'in aryalarında orkestra, zaman zaman öyle karmaşık bir rol üstlenir ki, şarkıcının sesi yalnızca bir kontrpuan öğesi olarak kalabilir. Bu polifonik dokular, ses ile orkestranın karşılıklı etkileşim kurduğu ve birbirini yanıtladığı bir diyalog yapısı yaratır. Böylece, vokal ve orkestra tam anlamıyla bütünleşmiş bir müzikal yapı oluşturur (Lewis, 1959, s.102-103).

Handel, opera formlarının ve stillerinin yaratıcısı değildi; ancak var olan formları benimseyerek, onlara kendi özgün fikirlerini katmıştır. *Da capo* arya formunu geliştirirken, bu yapıyı daha zengin ve derin hale getirmek için çeşitli teknikler kullanmış, aryanın müzikal öğelerini daha etkili bir biçimde sunmuştur:

- **Tema Bütünlüğü ve Tonal Kontrast:** Handel, *da capo* aryasında tematik bir bütünlük arar. Yani, ikinci bölüm (B), birinci bölümde (A) duyulan materyali devam ettirir, fakat bu devamlılık tonalite (ton değişimi) veya puanlama (orkestra düzeni) değişiklikleriyle sağlanır. İkinci bölümde genellikle modülasyonlar (tonal değişiklikler) görülür. Bu değişiklikler, örneğin, ana tonun majör veya minör bir akorla değiştirilmesi gibi küçük modülasyonlarla yapılır. Böylece, ton açısından belirli bir çeşitlilik ve kontrast sağlanır.
- ***Continuo* ve Orkestral Değişiklikler:** *Da capo* aryalarında, özellikle ikinci bölümde, bazen orkestral destek yalnızca *continuo* (çello ve klavsen gibi enstrümanlar tarafından sağlanan temel armonik altyapı) ile sınırlı kalabilir. Bu durum, müzikal yapıyı daha sade ve yoğun hale getirir, aynı zamanda vokalin daha belirgin olmasına imkân tanır.
- **Melodi ve Tempo Değişiklikleri:** 1730'ların başından itibaren, Handel ikinci bölümde sadece tonalite değişikliği ve orkestral düzenlemelerle değil, aynı zamanda yeni melodik materyallerle de kontrast yaratmayı tercih etmiştir. İkinci bölüm, ana bölüme kıyasla daha farklı bir ruh hali ve tempo gösterebilir. Handel'in *da capo* arya formunda, ikinci bölümdeki ruh hali ve tempodaki değişiklikler, eserin dramatik yapısına önemli bir katkı sağlar (Lewis, 1959, s.105).

Genç yaşlarında Handel'in operalarını uyarlayan ve tenor olarak icra eden Carl Heinrich Graun (1704-1759), bu deneyimlerinden ilham alarak besteci kimliğiyle 18. yüzyıl *da capo* formunun en olgun versiyonunu geliştirmiştir. Yaklaşık 30 opera bestelemiş olan Graun'un eserleri, baskın bir Napoli tarzını benimsemiş ve derin bir İtalyan etkisiyle şekillenmiştir. Graun'un en belirgin özelliği, A ve B'nin metni ve anahtar alanı aracılığıyla birbirine zıtlık oluşturan üçlü A-B-A yapısını kullanmasıdır. İcracılar geleneksel olarak A bölümünü süslemelerle zenginleştirdiği için, bu durum genel olarak A-B-A formunun oluşmasına yol açar. Graun, *da capo* formunun gelişmiş bir versiyonunu, her iki A bölümünde de metnin tam sunumları ve enstrümantal *ritornello*lar (R) ile kullanır. A bölümü yapısı daha sonra R-a-R-a'-R şeklindedir; burada ilk "a"

bölümü baskın tonda modülasyona uğrarken, ikinci "a" hem tonik tonda başlar hem de tonik tonda sona erer. Graun, hem a bölümleri hem de enstrümantal *ritornello*lar için benzer motifler kullandığından, bu bölümler arasındaki çeşitlilik daha çok perde, ritim ve cümle uzunluklarındaki ince farklarla sağlanır. B bölümleri ise çoğunlukla A bölümünden melodik ve/veya ritmik motifleri tekrar ederek, yapının bütünlüğünü güçlendirir. Bu sayede, Graun'un eserleri oldukça birleştirici bir yapıya sahip olur (Vodicka, 2013, s.14-15). Şekil 1'de 18. yüzyılda kullanılan da capo formunun yapısı gösterilmiştir.

Şekil 1

18. yüzyılda da capo *formu (Vodicka, 2013, s.15)*

[A				]	[B]	[A				]
[R	a	R	a'	R]	[B]	[R	a	R	a'	R]
[I	I-V	V-I	I	I]	[V]	[I	I-V	V-I	I	I]*

**For minor mode movements, substitute i for I and III for V*

Graun gibi tenor olan ve Geç Barok Dönem'in önde gelen bir diğer bestecisi Johann Adolph Hasse (1699-1783)'dir. 60'tan fazla opera eseri bulunan Hasse bu dönemin ünlü isimlerinden biri olmuştur (Charlton, t.y.). İtalyan tarzında operalar besteleyen Hasse, kariyerine tenor olarak başlamış, bu süreçte edindiği deneyimlerin etkisiyle operalarında güçlü bir vokal yapı kullanmıştır. Besteleri, özellikle Napoli okulu bestecilerinin üslubuna yakınlık gösterir. Hasse'nin opera dili, hem İtalya da hem de uluslararası alanda büyük bir etki yaratmıştır. Napoli ve Venedik'te sahnelenen operaları büyük ilgi görmüştür. Hasse'nin erken dönem eserlerinde, arya formu üzerinde yoğun bir şekilde durulmuş ve bu arya formları, özellikle *da capo* biçimiyle belirginleşmiştir (Drummond, 1972, s.93,94).

Nicholas Fuller, müzikolog Charles Burney'nin besteci hakkındaki sözlerini şöyle aktarmıştır: Hasse'nin aryaları zarif, doğal ve etkileyici melodilerle şekillenmiştir. Şiir ve ses arasındaki dengeyi mükemmel bir şekilde kurar, şarkıcının sesini ön plâna çıkarırken kelimeleri anlamlı bir şekilde ifade eder. Çok sayıda enstrüman kullanarak sesi boğmaz; aksine, müzik sadece şarkıcının vokal ifadesini destekleyecek şekilde düzenlenir. Aryalarında ses, her zaman öncelikli ilgi kaynağıdır ve Hasse, eserin büyük figürüne en güçlü ışığı atarak estetik bir denge yaratır (Burney, 1957, aktaran Nicholas Fuller, 2022).

Geç Barok Dönem'de, Scarlatti'nin *da capo* formunu geliştirmesiyle başlayan süreç, İtalya sınırlarını aşarak geniş bir etki alanı yaratmıştır. Napoli ekolünü benimseyen Alman kökenli besteciler, İtalyan operasına duydukları ilgiyi, aryalarını dönemin *da capo* formuna uydurarak ve bu formu kendi yaratıcılıklarıyla zenginleştirerek daha da olgunlaştırmışlardır. Böylece, bu bestecilerin aryaları günümüze kadar varlıklarını sürdürmeyi başarmıştır.

Sonuç

Erken Barok Dönem, operanın doğuşuyla birlikte müzikal formların köklü bir şekilde değiştiği, özellikle vokal müzikte önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin en belirgin gelişmelerinden biri, operanın doğuşuyla arya formunun ortaya çıkması olmuştur. Erken dönemde, arya henüz tam anlamıyla gelişmemiş olsa da, reçitatif ve arya arasındaki ayrımın temelleri atılmıştır. Reçitatif, konuşma tarzında bir söylemle metnin serbest ritimle yorumlanmasını sağlarken, arya dramatik olarak karakterlerin içsel duygularını melodik bir yapıda yansıtmıştır. Erken Barok Dönem'de ortaya çıkan *stile recitativo*, *stile rappresentativo* ve *stile concitato* gibi şarkı söyleme teknikleri, opera sanatının dramatik yapısını şekillendiren temel öğeler olmuştur. Bu yeni teknikler, operada metnin ön plânda tutularak, müzikle konuşma, duygusal

ifade ve dramatik anlamı vurgulayan bir dil yaratılmasını sağlamıştır. Özellikle Monteverdi'nin eserlerinde; *strofik* arya, dans şarkısı, enstrümantal *interlüd*, *madrigal* gibi dramatik formlar müzikal çeşitlilik yaratmıştır.

Orta Barok Dönem'de ise *bel canto* stili sayesinde şarkı söyleme tekniklerinde büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Roma ve Venedik okullarının etkisiyle, operada kullanılan müzik formlarında da önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu dönemde arya biçimi genellikle baştan sona bestelenmiş ve orkestral *ritornello*larla ayrılan bölümlerden oluşmuştur. Böylece daha melodik ve duygusal yoğunluğu yüksek bir form olarak gelişmiştir. Bu yapılar, zamanla daha da geliştirilmiş ve üç bölümlü form olan *da capo* formuna evrilmiştir. Öte yandan, reçitatif formu, daha serbest ritmik yapısıyla ve hikâye anlatma işleviyle farklılaşmıştır. Özellikle *recitativo secco* adı verilen stil ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılın sonlarına doğru, operanın hem komik hem de ciddi türlerinde arya kullanımına daha fazla yer verilmiştir. Bu dönemde, arya türleri; *strofik şarkılar*, baştan sona bestelenmiş aryalar ve *ostinato* bas üzerine aryalar olarak farklı formlar kazanmıştır.

Geç Barok Dönem, müziğin yapısal ve teknik olarak derinleştiği, tonalite sisteminin yerleştiği ve arya söyleme stillerinin çeşitlendiği bir dönem olmuştur. Bu dönemin en önemli gelişmelerinden biri, Napoli Okulu'nun etkisiyle Alessandro Scarlatti'nin eserlerinde görülen yenilikçi tekniklerdir. Scarlatti, özellikle *da capo* arya formunu geliştirmiş, orkestrasyonun zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

Aynı dönemde aryaların teknik gelişimi, şarkıcıların virtüözlüklerini sergileyebileceği türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemin aryaları, yalnızca melodik değil, aynı zamanda ritmik olarak da daha özgür bir biçim kazanarak *aria cantabile*, *aria di portamento*, *aria di mezzo-carattere*, *aria di bravura*, *aria parlante*, *aria d'imitazione*, *aria all'unisono*, *aria concertata*, *aria senza accompagnamento* ve *cavatina* gibi çeşitli söyleme stillerine ayrılmıştır. Diğer yandan, *pasticcio* opera türü ortaya çıkarak popülerlik kazanmıştır. Aryaların icrasında yapılan yoğun doğaçlamalar nedeniyle, erken dönem metinlerinin önemi azalmış ve sanatçıların yeteneği ön plana çıkmıştır.

George Frideric Handel, Carl Heinrich Graun ve Johann Adolph Hasse gibi besteciler, arya formunu ve stilini derinleştirerek İtalyan operasının müzikal yapısına büyük katkıda bulunmuştur. Handel, özellikle *da capo* arya formunda *ritornello*, orkestral eşlik ve polifoni kullanarak, aryaların yapısını zenginleştirmiştir. Graun, *da capo* formunda A ve B bölümleri arasındaki kontrastı yaratarak ve her iki bölümü de özgün bir şekilde sunarak, formu daha dinamik hale getirmiştir. Hasse ise, Napoli okulu tarzında zarif ve doğal melodilerle aryalarını şekillendirmiş, şarkıcının sesini ön plâna çıkaran orkestral düzenlemelerle estetik bir denge kurmuştur.

Erken dönem operalarında henüz tam anlamıyla olgunlaşmamış olan arya biçimi, Barok Dönem bestecilerinin ve benimsedikleri opera ekollerinin etkisiyle zamanla gelişmiş ve dönemin en önemli vokal formlarından biri haline gelmiştir. Bu süreç, aryanın hem müzikal hem de dramatik bir ifade aracına dönüşmesini sağlamış ve operanın merkezine yerleşmesini sağlamıştır.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri
Author Details
Ayşe Bozkurt
[1] Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Isparta, Türkiye
0000-0001-8669-5015 ayse.yilmaz@sdu.edu.tr

Kaynakça | References

Burney, C., Mercer, F. (1957). *A general history of music: from the earliest ages to the present period (1789).* (No Title).

Büke, A., Sonakın, İ. M. (2021). *Müziği yaratanlar Barok Dönem*. Epsilon Yayınevi.

Caccini, G. (2019). *Nuove Musiche*. Brilliant Classics, [CD Kitapçığı].

Carlton, R. A. (2000). Florentine Humanism and the Birth of Opera: The Roots of Operatic "Conventions". *International review of the aesthetics and sociology of music*.

Carter, T. (2005). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. T. Carter & J. Butt (Eds.), Renaissance, Mannerism, Baroque (pp. 1-10). Cambridge University Press https://assets.cambridge.org/97805217/92738/excerpt/9780521792738_excerpt.pdf

Charlton, D. (t.y.). *Johann Adolf Hasse* [Classical Net]. http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/hasse.php

Çubukçu, E. Ö. (t.y.). *"Arie Antiche" eşliği çalışmaları*. Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri.https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/103215/mod_resource/content/0/Arie%20Antiche.pdf

Drummond, P. (1972). The Concertos of Johann Adolf Hasse. In *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 99, pp. 91-103. https://www.jstor.org/stable/766157?seq=1

Fuller, N. (2022). *Siroe re di Persia (Hasse)*. [The Opera Scribe]. https://operascribe.com/2022/12/12/223-siroe-re-di-persia-hasse/

Grout, D. J. (1961). *A Short History of Opera*. Colombia University Press, New York.

Houser, R. M. (1964). *The origin and development of the Italian Aria in the Baroque Period* (Master's theses, Central Washington University.

Lewis, A. (1959). *Handel and the Aria*. Proceedings of the Royal Musical Association. https://www.jstor.org/stable/766229

O'Brien, G. (1948). *The Golden Age of Italian Music*. Jarrolds, London.

Palisca, C. V. (1989). The Florentine Camerata: documentary studies and translations. Yale Univ. Press.

Robinson, M. F. (1961). *The Aria in Opera Seria, 1725-1780*. In Proceedings of the Royal Musical Association. https://www.jstor.org/stable/766201?seq=1

Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler*. Doğan Kitap

Strohm, R. (2021). *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe.* B. Over, G. zur Nieden (Eds.), Italian pasticcio opera, 1700-1750 practices and repertoires (pp. 45-67). Transcript Verlag. https://doi.org/10.1515/9783839448854-004

Thomas, A. D. (2019). *The Oxford Handbook of the Baroque*. J.D. Lyons (Eds.), Baroque Opera. Oxford University Press. https://www.amazon.ca/Oxford-Handbook-Baroque-Commonwealth-Professor/dp/0190678445?asin=0190678445&revisionId=&format=4&depth=1

Vodicka, J. D. (2013). *Carl Heinrich Graun's Weihnachtsoratorium: A Musical Analysis and Conductors's Guide* (A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia). https://getd.libs.uga.edu/pdfs/vodicka_jason_d_201308_dma.pdf

Yoo, H. (2015). Using baroque techniques to teach improvisation in your classroom. *Music Edicators Journal*. DOI: 10.1177/0027432115590859.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 431–439

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1687130

Başvuru | Submitted 29.04.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 23.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 03.06.2025
Kabul | Accepted 11.06.2025
Online Yayın | Published Online 13.06.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

A. A. Saygun'un Özsoy Operası'ndaki Ulusal Unsurlar

National Elements in A. A. Saygun's Özsoy Opera

Ardan Beyarslan [1]

[1] İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Çok genel anlamda bakıldığında, ideolojinin sanat eserlerinde açık veya örtük belirişi, yapısal olarak oluşumunu nasıl çekip çevirdiği üzerine çeşitli incelemeler üretmek ve bunlara bağlı argümanlar üzerinden tartışma alanları yaratmak mümkündür. Bu ideolojik etkenler arasında, en çok tartışılanlardan birisi hiç kuşkusuz milliyetçilik anlayışının tezahürü olarak gözükmektedir. Müzik gibi aslında belki de en çok kendi kendine yetebilen, dilerse kendini birçok dış etkiye karşı kapatıp sadece müzikal kaynaklardan beslenme olanağı da olan bir sanat dalı, nasıl ve neden milliyetçilik gibi bir damardan beslenmeyi seçmektedir?

Milliyetçilik söz konusu olduğunda alanımız oldukça belirginleşir; örneğin milliyetçilik bağlamında yukarda sözü geçen tipteki çalışmaları çoğunlukla ideolojinin ekstrem hallerinin sosyo-politik dönüşümlere etki etmek amacıyla yola çıktığı faşist ve/ veya benzeri uç ama sıkça rastlanır durumlarda görmekteyiz. Diğer örneklerin ise, milliyetçiliğin daha üretici bir noktasından çıktığı ve varış noktası olarak da kültürel milliyetçilik başlığı altında toplanan ve ön plana o kültürün iç gelişim ihtiyaçlarından biri ekseninde değerlendirdiği yaratıcı, sentezleyici ürünlerin oluşturulduğu bir noktayı seçmeleri söz konusu olmuştur.

Türk Operası'nın bu anlamdaki dönüm noktası pozisyonundaki eserlerden biri, belki de en önemlisi olan Adnan Saygun'un Özsoy Operası da böyle bir kültürel sentez arayışından ortaya çıkan, özgün bir anlayışla yaratılmış bir eserdir. Cumhuriyet öncesi birkaç örneği saymazsak, aslında Özsoy operası vasıtası ile ilk kez uygulanan bir yaratım süreci ve buradaki deha, kendinden sonrakilere örnek olacak denli kültürel gelişmeyi hedefleyen ve bütünleştirici, ayrıca son derece hümanist bir idealden yola çıkan özgün ve fiziksel bir form bulmuştur.

Özsoy operası özelinde bahsedilmesi gereken birçok ilginç detay bulunmaktadır. Bu konuların her biri, Cumhuriyet dönemi kültürel dinamikleri içinde, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, acilen "muasır medeniyetler" e yaklaşıp onlarla paralel gitmesi hedeflenen bir çizgide kültürümüzün anlaşılması ve sanat vasıtasıyle tanıtılması gibi bir amaca da hizmet etmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Özsoy operası ile başlayan bir "kültürel-milliyetçi opera" geleneğinden söz edilebilir.

Operanın yaratım sürecinin ve performansından beklenen idealist güdümlü bir milliyeçiliğin, operanın genel yapısına ve özelde dramaturji, iç tutarlılık, prozodi, müzikal uyum ve buna benzer faktörleri ne şekilde etkilediğine dair bir bölüm ile sonuçlanan, konu hakkındaki profesyonel çalışmalarından esinlenilmiş müzikologların değerli çalışmaları vasıtasıyla da, konunun daha zengin boyut ve potansiyelleri tartışılmaktadır. Nihai olarak, tüm bunlar sonucunda Özsoy operasının milliyetçilik bağlamında daha geniş bir çerçeveden değerlendirilebilmiş olmasının müzik ve ideoloji eksenindeki bağlantıların daha iyi algılanması hususunda önemli katkılar sağlayacağına ve beklentileri karşılayacağına dair bir motivasyondan yola çıkılmış bulunulmaktadır.

Atıf | Citation: Beyarslan, A. (2025). National elements in A. A. Saygun's Özsoy opera. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 431-439. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1687130

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Beyarslan, A.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Ardan Beyarslan ardan.beyarslan@yeniyuzyil.edu.tr

Abstract

In a very broad sense, it is possible to produce various analyses regarding how ideology, whether explicitly or implicitly, manifests itself in works of art and how it structurally shapes their formation, and to create fields of discussion based on arguments derived from these analyses. Among these ideological factors, one of the most debated is undoubtedly the manifestation of nationalism.

Although music, as an art form that can largely sustain itself independently and feed solely from its own musical resources if desired, seems self-sufficient, the question arises: how and why does it choose to draw nourishment from a vein such as nationalism?

When nationalism is the subject, the field becomes more clearly defined; for instance, studies of the type mentioned above are often encountered in situations where extreme forms of ideology aim to influence socio-political transformations, particularly in fascist or similar contexts.

On the other hand, there are examples where nationalism originates from a more constructive point, leading to creative, synthesizing products that are evaluated within the framework of cultural nationalism, emphasizing internal developmental needs of the respective culture.

Within this context, one of the most significant turning points of Turkish opera, Adnan Saygun's Özsoy opera, stands out as a product of such a cultural synthesis endeavor, created with a unique understanding.

Apart from a few examples preceding the Republican era, Özsoy represents the first instance of an applied creative process wherein the artistic genius, aiming at cultural development and unity from a highly humanistic ideal, materialized in a way that set an example for subsequent generations.

There are many remarkable details regarding Özsoy that deserve mention. Each of these points, situated within the cultural dynamics of the Republican era, under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, served the broader objective of aligning Turkish culture with "contemporary civilizations" and promoting it through art. From this perspective, Özsoy can be considered the beginning of a "cultural-nationalist opera" tradition.

In this study, the process of the opera's creation and the impact of an idealistically driven nationalism on elements such as dramaturgy, internal coherence, prosody, musical harmony, and similar factors will be explored, enriched by references to valuable musicological studies in the field. Ultimately, it is expected that evaluating Özsoy within the broader framework of nationalism will contribute significantly to a better understanding of the connections between music and ideology.

Anahtar Kelimeler Ahmed Adnan Saygun · Özsoy operası · ulusal kimlik · kültürel milliyetçilik · milli opera

Keywords Ahmed Adnan Saygun · Özsoy opera · national identity · cultural nationalism · national opera

Extended Summary

In this study, an original approach is proposed toward the Özsoy Opera, which has served as a successful cornerstone of Turkish national identity. The focus is placed on the role this opera played in the development of both the Turkish national music school and the broader tradition of Turkish opera. Additionally, the study examines the place of Özsoy within Ahmed Adnan Saygun's nationalist musical output, the nature of his musical relationship with Mustafa Kemal Atatürk, and the reasons behind Atatürk's request for Saygun to compose an opera, a request made in light of the historical context of Turkish-Iranian relations.

Mustafa Kemal Atatürk regarded the performance of Özsoy, composed by Adnan Saygun, as a "revolutionary movement" aimed at promoting the reforms of the Republic and introducing modern Turkish society. Özsoy, in which Eastern and Western motifs are synthesized through a distinctively Turkish perspective, not only established a geographical bridge between East and West but also served as a rebellious artistic expression that showcased the new identity and personality of the Republic of Turkey. As a foundational work marking the inception of Turkish national opera, it has secured an esteemed place in the history of Turkish music.

Contrary to the Western musical education he had received, Saygun's Özsoy Opera is characterized by a departure from Western harmonic structures, instead drawing upon pentatonic scales and nourished by the melodies of Turkish folk music. Featuring characters derived from Iranian mythology and conveying elements of Turkish culture through an aesthetic musical language, the opera's melodies inevitably reflect the musical spirit of these lands. In the process

of creating a national opera, Ahmed Adnan Saygun demonstrated great sensitivity to this cultural context, striving to capture the colors and textures of the region within his musical compositions.

Up until the period during which Özsoy was composed, opera had emerged as one of the musical forms developing under the Westernization policies of the Ottoman Empire. Musically, Ottoman society was first introduced to Western music through the operatic form, primarily via Ottoman envoys. Opera activities continued during the reigns of Ottoman sultans such as Mahmud II, Abdülmecid I, Abdülaziz, and Abdülhamid II. In particular, Abdülhamid II openly supported Western music. In line with the broader efforts toward Westernization, the first operatic works featuring Turkish-language librettos began to be composed by Turkish musicians toward the end of the nineteenth century. İsmail Zühtü Bey, who was also Ahmed Adnan Saygun's first teacher, attempted to write a libretto based on Abdülhak Hamid's novel Tezer, though this project was ultimately unsuccessful. Another operetta, entitled Pembe Kız (The Pink Girl), was written by Ali Haydar Bey, a military band officer, and its melodies were arranged into a polyphonic form by Macar Tevfik Bey, another of Saygun's teachers.

This process gained significant momentum with the establishment of the Republic. The Turkish nation, redefined under the leadership of Atatürk, became a people who, while deeply rooted in their rich cultural and historical heritage, also closely followed Western civilizations and endeavored to equip themselves with the necessary tools to advance along that path. The revolutionary changes realized within less than five years after the opening of the Grand National Assembly left world leaders in admiration. Transformations in social life, the abolition of the caliphate, the incorporation of the civil code into the constitution, the radical improvement in literacy rates brought about by the alphabet reform, and innovations such as the Law on the Unification of Education swiftly transformed a society dominated by religious orders and clergy into a republic that rose above contemporary civilizations.
During this period, while the Republic of Turkey was transforming into a modern Western-oriented civilization, it never severed its ties with its profound roots. Had it done so, modernization might have remained a shallow and transient phenomenon. However, Atatürk, fully aware of this, turned his gaze toward the West without disregarding the spirit and support of the East. For this reason, he maintained friendly relations particularly with Iran, a country with a rich and ancient civilization. During his visit to Turkey, Reza Shah of Iran, who attended the performance of Özsoy, came to believe that by sharing their common historical and cultural wealth, the Turks and Iranians could form an even greater power. Thus, the Republic of Turkey, having successfully established itself as a strong Eastern nation with a modern face, earned the respect of the international community through the Özsoy opera and the successful foreign policy strategies of the period.

Considering the period during which Özsoy was composed and the purpose for which it was written, it is evident that its significance extends beyond Turkey or Iran, bearing considerable importance in the context of international relations.

A. A. Saygun'un Özsoy Operası'ndaki Ulusal Unsurlar

Geniş anlamda ideolojinin tanımı: "Genel olarak siyasi ya da toplumsal bir öğreti meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü inançlar bütünü; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü" (Kaya, 2000, s. 166). Tanımdan yola çıkıldığında, ideoloji denilen olgunun kelimenin anlamını da karşıladığı yani çok sayıda fikri ve yaklaşımı içerdiği görülür.

İdeolojiyi oluşturan fikir ve yaklaşımların bazıları belirli bir çerçevede kalıplaşarak zamanla çeşitli insan gruplarını bir arada tutacak hale gelmiştir ki bunlardan biri ulusalcılık ideolojisidir. Belirli bir coğrafi sınırlılık içinde ulus/millet denilen insan topluluğunu bir arada tutmak üzere bir aidiyet biçimi olarak ortaya çıkıp siyasi olarak da kullanılan ulusçuluk, ilgili insan topluluğunun yaşamı ve üretimini de biçimlendirmiştir. Buna göre ulusçuluk, "bir toprağa, ortak dile, ideallere, değerlere ve geleneklere bağlanma duygusu"nu ve "bir grubun onu diğerlerinden 'farklı' kılan semboller (bayrak, belirli bir şarkı, bir müzik parçası veya tasarım) ile özdeşleşmesi"ni kapsar (Guibernau, 1997, s. 88).

'Ulus' sözcüğünden yola çıkılarak insanlara dair birçok şeyi kapsayan 'ulusal' ve 'ulusçu' kavramları, siyasi ve/veya ideolojik olarak müzik alanına da yansımıştır.

Bu bakımdan bir ulusun doğrudan kendine ait özellikleri taşıyan müzik türleri ulusal müzik iken, belirli bir ideoloji ile başka ulusların müziğini veya müzik tekniğini alıp kullanması ise ulusçu olarak nitelenebilir (Bohlman, 2004, s. 73). Özellikle Avrupa kökenli olan çoksesli müzik tekniğinin, Türkiye gibi, Avrupa dışı ülkelerde sonradan ulusçuluk ideolojisiyle kullanılmaya başlaması, 'ulusçu müzik' terimini ortaya çıkarmıştır.

Özsoy Operası, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde ulusal kimliğin sahne üzerinden görsel ve işitsel olarak kurgulandığı bir araç olarak öne çıkar. Operanın mitolojik geçmişi (Şehname ve Feridun Efsanesi), yeni kurulan ulusun tarihsel derinlik kazanması için bilinçli olarak seçilmiş bir anlatıdır. Bu, Anderson'ın belirttiği "tarihsellik üzerinden meşruiyet üretme" stratejisinin müzik yoluyla uygulandığı bir örnektir (Anderson, 2006, s. 204).

Ulusal müzik ve ulusçu müzik kavramları Türkiye açısından değerlendirildiğinde, Osmanlı'dan gelen ve Türk Sanat Müziği olarak da adlandırılan bir müzik türü ile Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaratılan ve Türk Halk Müziği olarak adlandırılan müzik türü, Türkiye'nin teksesli (monofonik) yapıdaki ulusal müzikleridir. Bununla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu esnasında Avrupalılaşma hedefiyle siyasi ve ideolojik olarak ulusal müzik türlerinin, ezgilerinin ve malzemelerinin çoksesli müzikle birleştirilmesini amaçlayarak yaratılmaya çalışılan (Yöre, 2010, ss. 20-29) ve "Çağdaş Türk Müziği" ve "Türk Çağdaş Müziği" gibi adlarla anılan müzik ise ulusçu müzik çerçevesindedir.

Türkiye'nin çağdaş müzik bestecilerinin ulusal müziklerden yola çıkarak ulusçu müzik çerçevesindeki yaratımlarını temelde dört biçimde ortaya koyduğu görülür ki birincisi, ulusal müzik eserlerini çoksesli müzik tekniğiyle birleştirmek yani teksesli olan eseri çoksesli hale getirmek; ikincisi, ulusal müzik malzemelerinin kullanımıyla özgün çoksesli müzik eseri yaratmak; üçüncüsü, ulusal müzik malzemeleri ve ona özgü olduğu düşünülen yeni bir armoniyle (dörtlü armoni) çoksesli müzik eseri yaratmak ve ulusal müzikte kullanılan çalgıları da içeren çoksesli müzik eseri yaratmaktır (Yöre, 2018, s. 9).

Bu bestecilerden biri ve bu çalışmanın konusunun da bestecisi olan Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) da yukarıda sayılan ilk iki biçimde ulusçu müzik yarattığı görülür. Ancak onun farklı formlardaki eserlerinde kullandığı malzemeler tek tek geniş analizlerle görülebilmektedir (Ahıskal, 2002; Elgün, 2002; Esen, 2003; Gülbey, 2005, para. 4). Betimsel düzende durum saptamaya yönelik bu araştırmada ise Saygun'un Özsoy (1934) adlı operasında her türlü ulusal unsurun var olup olmadığı irdelenmiştir.

Özsoy Operası'nın Oluşumu

Türk-İran dostluğunun gelişmesine büyük önem veren Atatürk, Türklerle İranlılar'ın soy ve kültür bakımından kardeş olduğunu düşündüğünden ve İran Şahı Reza Şah Pehlevi'nin Türkiye'ye yapacağı ziyaret nedeniyle, iki toplumun sırf bir mezhep savaşı yüzünden ayrıldıklarını belirleyen bir piyes yazılıp bunun opera olarak bestelenmesini istemiştir. Bunun üzerine, Ankara'daki bütün müzisyenler seferber edilmiş, İzmir'e gitmekte olan besteci Ahmed Adnan Saygun Ankara'ya getirilmiştir. Saygun'un bestesiyle Özsoy operası yirmi günde yazılıp bestelenerek sahnelenmiştir (Gürkan, 1971, s. 93). Saygun aslen bu eser için 'Türkiye'nin ilk opera denemesi olmuştur' (Filoğlu, 1991, s. 7) ifadesiyle bu operanın bir "deneme" olduğunu vurgulamıştır.

Operanın librettosu ise tamamen Atatürk'ün talebi üzerine Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. Bu operanın librettosu birbirine benzer olduğu düşünülen Türk ve İran mitolojilerine dayanılarak hazırlanmış, Türk-İran ulusları arasındaki ilişkinin, bir soyun iki kardeş boyu olarak değerlendirilmesi ön planda tutulmuştur. Operanın konusunun kaynağı ise İran Şahı Firdevs'inin *Şehname*'sindeki Feridun Efsanesi'dir. 3 perde

ve 12 tablodan oluşan opera, Atatürk ve İran Şahı'nın da katılımıyla, ilk olarak 19 Haziran 1934'te Ankara Halkevi'nde sahnelenmiştir (Aracı, 1999, s. 41).

Özsoy Operası, Atatürk'ün yönlendirmesiyle birlikte doğrudan siyasi mesajlar içermiştir. Bu da sanatın kamusal eleştiri yerine, mevcut iktidarın ideolojik yansımasına dönüşmesi anlamına gelir ki, bu durum "sanatın yozlaşma biçimi" olarak tanımlanır (Rocker, 2020, s. 43). Rocker, milliyetçiliği yalnızca bir siyasi değil, aynı zamanda kültürel bir tahakküm biçimi olarak görür. Ona göre, "milliyetçilik kültürü siyasal çıkarların aracı haline getirir" ve doğal, kendiliğinden evrilen kültürel üretim süreçlerini tek tipleştirici ve normatif kalıplara indirger (Rocker, 2020, s. 38). Bununla beraber sanatçının içsel motivasyonu ya da estetik özgürlüğü yerine, siyasal liderliğin beklentileri ve dışsal direktifler belirleyici olmuştur. Bu tür dışsal yönlendirmeler, "kültürün canlı dokusunu donuk, otoriter formlara hapseder" (Rocker, 2020, s. 41).

Özsoy "operanın sınırlarını aşan bir temsiliyet alanı" olarak tanımlanabilir (Tunçdemir, 2019, s. 169). Özsoy operası sadece müzikal değil; aynı zamanda rejimsel, diplomatik ve simgesel anlamlarıyla öne çıkarak, çok katmanlı bir tarihsel belge niteliği taşımaktadır.

Turan'a göre Özsoy, yalnızca bir sanat ürünü değil, sahnede ulusal kimliğin "inşa edildiği" bir tören niteliğindedir (Turan, 2018, s. 2). Özsoy'un dramaturjisi, sahneleme tercihleri ve simgesel göndermeleri üzerinden Cumhuriyet ideolojisinin temsil edildiğini savunur. Özellikle Şehname'den alınan figürlerin, Türk ve İran milletlerinin "kardeşliği" temasını sahnede pekiştirdiği ve bu birliktelik üzerinden yeni bir ulusal geçmiş yaratıldığı ifade edilir. Bu bağlamda opera, Anderson'un "hayali cemaat" kavramına benzer biçimde, vatandaşların kolektif bir ulusal geçmiş etrafında birleştirilmesini sağlayan kurgusal bir anlatı olarak değerlendirilir.

Atatürk'ün İran Şahı'na hitaben yaptığı söylemler, operanın metnini de yansıtırken aynı zamanda siyaset aracı olduğunun da göstergesidir:

"Kardeş İran milletinin Ulu Reisini Türkiye'de selamlamakla duyduğum sevinç çok büyüktür. Ziyareti şahaneniz bütün Türk milletini bahtiyar etti.. Türkiye- İran münasebetlerinin tarihi gözden geçirilirse; bu iki memleketin dostluktan ayrıldığı zamanlar, en müşkül devreleri yaşamış oldukları görülür. Halbuki milletlerimizin tabii temayülleri ve yüksek menfaatleri icabı olan dostluk bağları kuvvetlendikçe her iki millet kuvvetli hale geldi ve refah buldu. Türkiye Cumhuriyeti, bu hakikati tamamen idrak ederek İran dostluğunu siyasetinin en esaslı umdelerinden biri haline getirmiştir [...]. Türkiye ve İran binlerce seneden beri deruhte etmiş oldukları yükselme ve yükseltme rolünde bugün de kuvvetli ve kudretli adımlarla ilerliyorlar. Bu iki kardeş milletin bu defa ziyareti şahanenizle, bir kata daha yaklaşan dostlukları; medeniyet için, insaniyet için, şüphesiz en sevinilecek neticelerden biridir" (Ülkü Halkevleri Mecmuası, 1934, s. 321).

Bu eser, görüldüğü üzere gerek konusunun dayanağı gerekse bir devlet yöneticisinin isteğiyle hazırlanması ve gerekse de hazırlanma amaçları itibariyle hem siyasi hem de ideolojik görünümdedir ki Saygun bunu şöyle belirtmiştir: "Anlaşıldığına göre Atatürk İran Şahı'nın ziyaretinden azami ölçüde faydalanmak ve Türkiye ile İran arasındaki siyasi münasebetleri müsbet bir yolda geliştirme esbabını hazırlamak istiyordu" (Aracı, 2001, s. 81). Eserin yazılış amacındaki ideolojinin dışında, yukarıda tanımlanan ulusçu müziğe yönelik Türkiye'ye ait sahnelenmiş ilk opera olarak düşünülmesi de bir diğer siyasi ve ideolojik özelliktir. Ancak bu operanın ulusçu özelliklerini gösterebilecek ulusal unsurları belirleyebilmek için eseri tüm yönleriyle analiz etmek gerekir ki bu çalışmada ilgili ulusal unsurların varlığı irdelenip aşağıdaki bölümde sunulmuştur.

Özsoy Operası'nda Ulusal Unsurlar

Operanın unsurlarından biri librettodaki karakterlerdir, bunlar da Hatun (Uluanne), Feridun, Ahriman, Ayşin (Ayşım), Dahhak, Şaman, Ozan, Felek (7 tane) isimlerini almıştır. Genel olarak bu isim ve sıfatlar,

İran kültüründe olduğu kadar eski Asya ve Türk kültürlerinde de yer aldığından dolayı ulusal unsur olarak nitelendirilebilir.

Sayılan karakterlerden Feridun, Ahriman, Ayşin ve Uluanne'nin 1934'teki temsil fotoğraflarından (Refiğ, t.y., ss. 55-56) eski Asya ve Türk motifleri içeren kostümleri olduğu ve bunun da ulusal unsur olarak değerlendirilebileceği düşünülebilir.

Operanın dekoruna yönelik elde herhangi bir görsel kayıt bulunmadığından, bununla ilgili herhangi bir ulusçu değerlendirme yapılamamıştır.

Librettodaki metin genel olarak incelendiğinde, eski Asya Türk (Göktürk) kültürü ve inancına vurgu yapıldığı görüldüğünden bu da ulusal unsur olarak değerlendirilebilir.

"Gönlüm doğruyu duyar, boşa umut bağlamaz.

Ben ne puta tutkunum ne de yare vurgunum;

Ne bir sevgi bilirim ne didara vurgunum;

Ne koşmaya inanır ne de bir yara sararım.

Ne bir sevgili tanır ne bir yara sararım.

Elimde destanımla yalnız hakka bakarım.

Doğruyu anlatırım, gönüllere akarım.

Gönlü açık olanlar beni elbet severler" (Gönen, 2008, s. 77).

Yukarıdaki mısralardan da yola çıkarak Refiğ'e (t.y., s. 55) göre, librettoda Asya Türklerinin eski inancı olan şamanlıktan İslam'a geçiş yer almakta ve özellikle son dört mısrada Yunus Emre'nin şiirlerine bir yakınlıkla tasavvufi bir söylem görünmektedir.

Özsoy'un 1934'teki müziği değerlendirildiğinde, bestecinin sonraki yıllarda kullandığı Anadolu halk müziği ezgi ve malzemeleri ile karmaşık bir armoninin olmadığı görülmüştür (Refiğ, t.y., s. 54). Gazimihal'e göre ise Saygun'un modal değil, tonal bir yapı kullanmasının nedeni, eserin çok kısa zamanda yaratılması nedeniyle şarkıcıların kolay öğrenmeleri amacıyladır. Yine Gazimihal, Özsoy'un müziğinde Anadolu motifleri ve Orta Asya ifadesini belirtmek üzere pentatonik ses dizilerinin kullanıldığını belirtmiştir (1957, s. 370; Akt. Aracı, 2001, s. 85).

Eserin 1934'deki ilk bestelenişinden sonra Saygun, 1980'de eserin müziğini yeniden gözden geçirmiş, 3 perdelik operayı 1 perdeye indirgeyerek operanın yeni bir versiyonunu ortaya koymuştur. Bu yeni versiyonun 1982'deki temsilinin kaydı müziksel açıdan incelendiğinde, yukarıda Gazimihal'in 1934'deki versiyona göre bahsettiği Anadolu motifleri (9/8'lik ritim) ve Orta Asya ifadesine yönelik pentatonik tınıya sadece eserin 9. sahnesindeki Sihir Raksı'nın bir kısmında rastlanmıştır. 1982 versiyonundaki melodik yapı, ilk versiyondan farklı olarak pentatonik dizilerin yalnızca seçili sahnelerde yer bulduğu daha soyut bir müzikal dile yönelmiştir. İlk versiyonda açık biçimde duyulan re–mi–sol–la–do dizisi gibi halk melodilerinin türevleri, 1982 versiyonunda Saygun'un modal armoni anlayışıyla iç içe geçirilmiştir. Bu modaliteler Saygun'un 5'li, 4'lü aralıklar üzerine kurduğu "Türk modal sistemine özgü" dizilerle bağlantılıdır. 9. sahnede yer alan kadın koro bölümünde pentatonik yapı, dramatik atmosferi destekleyecek şekilde heterofonik işlenmiştir. Melodik hatlarda unison ve paralel dörtlülerle şekillenen giriş bölümü, halk müziği havası vermekle birlikte, Saygun'un makamsal olmayan modern Türk müziği estetiğine bağlı kalmaktadır.

Saygun'un 1982 versiyonundaki armonik yapısı, ilk versiyona göre daha sofistike ve çok katmanlıdır. Burada kullanılan armonik doku, ton merkezli olmaktan ziyade modal işleyiş üzerinedir. Saygun, Anadolu temelli motifleri armonik olarak desteklemek yerine, onları kontrpuan ve paralel akorlarla çerçeveleyerek batı estetiği ile birleştirir.

"Savaş Teması" olarak bilinen ve erkek korosuyla başlayan dramatik bölümde (9. sahne), paralel dörtlü ve beşlilerle kurulan akor yürüyüşü, halk müziği dizisini andıran temaların geleneksel bir bağlamdan çok, ritmik yoğunluk ve harmonik kontrast yoluyla dramatize edilmesini sağlar.

Saygun, Türk halk müziğinin tipik özelliği olan aksak ritimleri (özellikle 5/8, 7/8 ve 9/8) 1982 versiyonunda daha soyut bir yaklaşımla ele almıştır. İlk versiyonda açıkça dans karakteri taşıyan 9/8'lik bölümler, ikinci versiyonda ritmik çeşitlilikle genişletilmiş ve aritmik boşluklarla dramatik gerginlik yaratılmıştır. Örneğin, "Şaman Dansı" olarak adlandırılan kısa orkestral interlütte 5/8 ve 3/4 ritimlerinin ardışık kullanımıyla hem geleneksel Türk dans ritmi referansı hem de modernist gerilim arasında estetik bir denge sağlanmıştır.

Bunun dışında eserin tamamında ulusal müzik unsurlarına yönelik herhangi bir ezgi, tını, malzeme tespit edilmemiştir.

Atatürk, önce Özsoy olmak üzere aynı yıl sonunda (27 Aralık 1934) kendisinin yönlendirdiği librettolar üzerine bestelenip sahnelenen Bay Önder (Necil Kazım Akses) ve Taş Bebek (A. A. Saygun) operalarına yönelik ulusçuluk açısından eleştirilerini Burhan Belge'ye Ulus gazetesinde (30.12.1934) yazdırttığı yazıda "Bu işin gereksiz ve amatörce olduğunu, gençlerden birtakım ilerici arayışlar değil, Türk ruhuna seslenecek yeni bir ulusal küğ beklendiğini, yapılan denemeyle bu konuda yararlı olabilecek biçimde yetişmediklerinin anlaşıldığını, küğ devriminin zaman istediğini, böyle birtakım gösterişlerle değil, sabırlı ve sürekli çalışmayla başarıya ulaşılabileceğini" (Oransay, 1985, s. 121) ve kısaca Türk ruhuna uygun özelliklerde olmadığını ve ulusal rengi yansıtmadığını belirtmiştir.

Her ne kadar Atatürk'ün eleştirileri olsa da Saygun ölmeden önceki son röportajında (10 Ekim 1990), sanat eserlerine yönelik ulusal ve ulusal olmayan hususunda devletin bu konulara girmemesi gerektiğini şöyle ifade etmiştir: 'Müzikte siz gayri millisiniz, biz milliyiz tartışmaları dünyanın hiçbir yerinde yapılmıyor. Bu tam Tanzimat kafasıdır. Hem Avrupalı hem Osmanlı olsun istiyorlar. Buna insanlar bağlanmışlar, ama devletin bağlanması daha da tehlikeli' (Akt. Filoğlu, 1991, s. 7).

Hem Atatürk'ün şahsında devletin beklentileri hem de besteci Saygun'un görüşleri ile değerlendirildiğinde, Özsoy'un tam olarak ve özellikle müziksel açıdan ulusçu yönde olmadığı görülmektedir.

Sonuç

İlgili probleme bağlı olarak ulaşılabilen kaynaklar ve Özsoy'un ses kaydı çerçevesinde yapılan irdeleme sonucunda, Özsoy'un librettosu açısından Anadolu ve Orta Asya motifleriyle ulusçu özellikler vurgulanmaya çalışılsa da müziği açısından bir ulusçuluk ortaya çıkmadığı tespit edilmiştir. Eserin müziksel anlamda devletin beklentilerine uymadığı görülmüş, besteci ile devletin örtüşmeyen görüşlerine ve eserin açıkça varlığına rağmen, herhangi bir irdeleme yapılmaksızın sosyal ve siyasi açıdan yine ulusçu yaklaşımlarla sahiplenilerek ilk Türk operası olarak ulusçu bağlamda değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu araştırma, bu operanın ulusçu olup olmadığını irdeleyip ortaya nesnel bir sonuç çıkarmıştır.

Özsoy'un ilk temsilinden sonra dönemin yayınlarında yapılan değerlendirmeler, operanın sanat değeri kadar taşıdığı ulusal mesaj ve politik simgeler üzerinden değerlendirilmiştir. Bu durum, Dingle ve Hanning'in ifade ettiği gibi, "müzik eleştirisinin estetik değil ideolojik ölçütlerle biçimlendirilmesi" eğilimini yansıtmaktadır (Dingle & Hanning, 2019, s. 14).

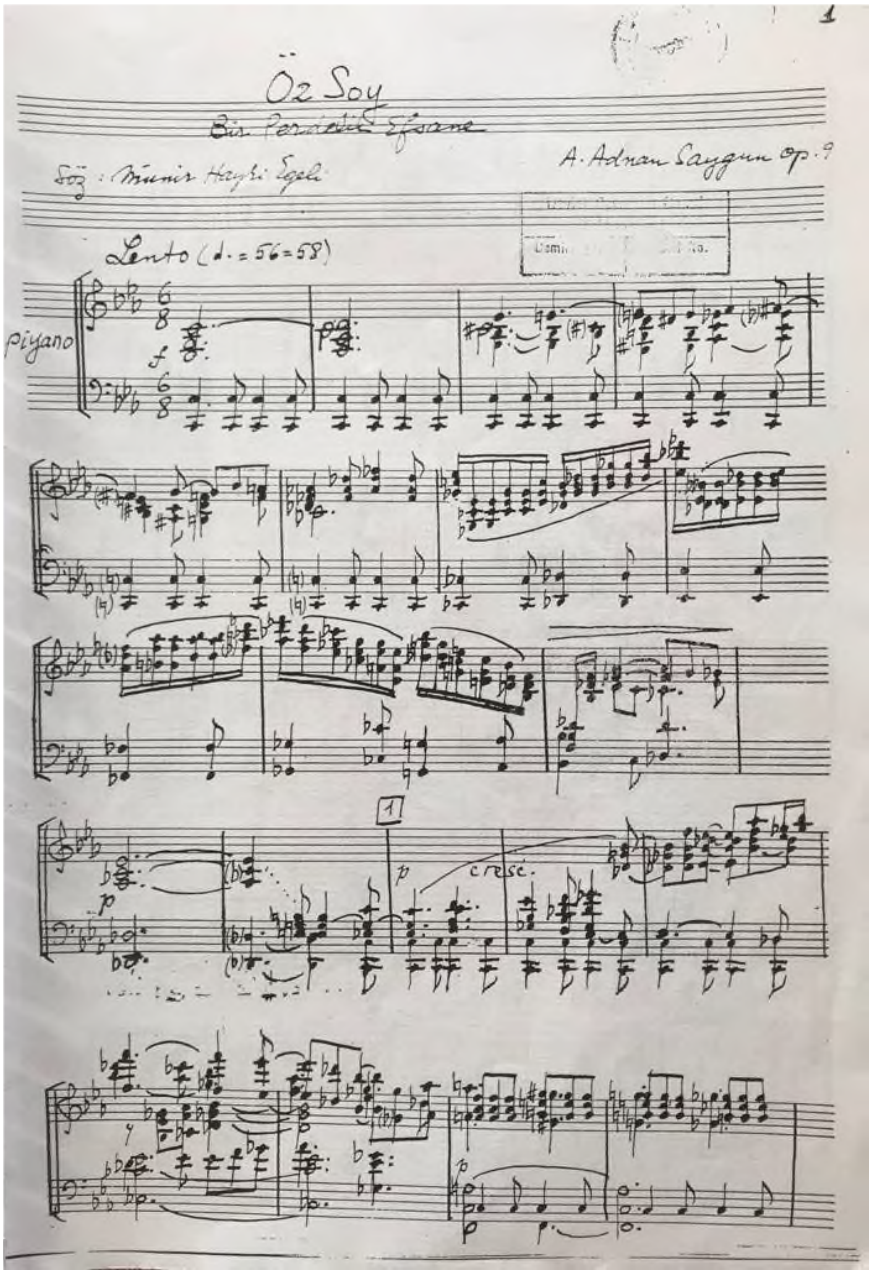
Türkiye'de de müzik eleştirisi, tıpkı Özsoy örneğinde olduğu gibi, modernleşme ve batılılaşma söylemi çerçevesinde şekillenmiş; eleştirel yorumlar ulusal kimliğin kültürel temellerini inşa etmeye yönelik birer araç haline gelmiştir. Dolayısıyla Özsoy'un eleştirisi, geleneksel anlamda sanatsal yetkinlikten ziyade, ideolojik temsiline odaklanmış ve böylece müzik eleştirisinin yönü siyasal işlev kazanmıştır.

Bunun yanısıra melodik işçilikte pentatonik yapıların temsilî kullanımı, armonide modal katmanlarla entelektüel bir çerçeveye oturtulmuş, ritmik düzeyde ise halk ritimlerinin biçimsel dönüştürülmesiyle geleneksel bağlamdan bir kopma gerçekleşmiştir.

Bu sonuçların yanı sıra Özsoy'un oluşum süreci ve amacı değerlendirildiğinde ise Özsoy'un diğer operalardan ayrılan en önemli özelliğinin üstlendiği misyon olmasıdır: Bunlardan biri, yerleştirilmek istenen Batı medeniyetiyle öz değerlerin korunarak birleştirilmesi olarak görülebilir. Bir diğeri ise Türk-İran ilişkilerinin kuvvetlendirilerek bürokrasiyle sınırlı kalmaması ve bunun için de sanatın gücünden faydalanılması biçiminde düşünülebilir. Bütün bu misyon da bir opera ile gösterilmeye çalışılmıştır. Kısaca, opera formuna uygunluğu da tartışmalı olan ve Saygun tarafından notasına da "Efsane" (Bkz. Görüntü 1) olarak belirtilen bu eser, sanatsal yönden çok, üstlendiği siyasi misyonla ve bunun devamında kültürel miras gibi sahiplenilerek var olmuştur.

Görüntü 1

Ahmed Adnan Saygun, Özsoy, *Bir perdelik Efsane (eserin başlığı)*



Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Ardan Beyarslan
[1] İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-8609-2070 ardan.beyarslan@yeniyuzyil.edu.tr

Kaynakça | References

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, s. 204.

Ahıskal, M. O. (2002). *An Analysis of Partita for Violin Alone Op. 36 by Ahmed Adnan Saygun.* Doctoral Thesis, The Hartt School, University of Hartford.

Aracı, E. (1999). *A Musical Bridge Between East and West: The Özsoy Opera. International Journal of Middle East Studies*, Cilt 31(1), s. 41–51.

Aracı, E. (2001). *A Musical Bridge Between East and West: The Özsoy Opera. International Journal of Middle East Studies*, Cilt 33(1), s. 81–105.

Bohlman, Philip V. (2004). *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History.* Ed. Michael Bakan. California: ABC-CLIO, Inc.

Dingle, C., & Hanning, B. R. (Eds.). (2019). *The Cambridge History of Music Criticism*. Cambridge University Press.

Elgün, Ö. (2002). *Ahmet Adnan Saygun's Sonata for Cello and Piano: A Recording and Analytical Overview.* Doctoral Thesis, Arizona State University.

Esen, Ö. M. (2003). *Ahmet Adnan Saygun'un 'Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd Op.38'in Tarihsel ve Yapısal Analizi*. [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Filoğlu, L. (1991, 8 Ocak). *Adnan Saygun'la Son Söyleşi*. Cumhuriyet, s. 7.

Gönen, G. B. (2008). *Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmet Adnan Saygun Operalarının Dramaturjik Açıdan İncelenmesi.* [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üni. G.S. Ens. Opera Anasanat Dalı].

Guibernau, M. (1997). *20. Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler*, (Çev. Neşe Nur Domaniç), Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Gülbey, Ö. (2005). *Ahmet Adnan Saygun'un 2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti'nın Modal ve Formal Yapısı*. [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü].

Gürkan, A. (1971). *Atatürk ve Opera*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaya, Y. D. (2000). *Yirmibirinci Yüzyıla Girerken İdeoloji ve Sosyoloji*. İstanbul: İ.Ü. İktisat Fak. Metodoloji ve Sosyoloji Araştırma Merkezi.

Oransay, G. (haz.). (1985). *Atatürk ile Küğ*; İzmir.

Ülkü Halkevleri Mecmuası, (1934). Cilt 3. Sayı 13. s. 321

Refiğ, G. (t.y.). *Atatürk ve Adnan Saygun: Özsoy Operası*. Boyut Yayın Grubu.

Rocker, R. (2020). *Milliyetçilik ve Kültür* (Çev. Ö. Kök). Versus Kitap.

Tunçdemir, İ. (2019). Cumhuriyet'in Kurulmasından Sonra Bestelenen İlk Türk Operası: Özsoy Destanı. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (239), 167–184.

Turan, N. S. (2018). Erken Cumhuriyet Döneminde 'Ulusal Kimliğin' Opera Sahnesinde İnşası: Özsoy. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, (2), 1–30.

Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. [Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Yöre, S. (2018). *Türk Ulusuna Müzik Arayışı; Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu?* In F. Kutluk (Ed.), *Cumhuriyetin Müzik Politikaları* (ss. 1–14). H2O Kitap.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 440–457

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1676316

Başvuru | Submitted 14.04.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 23.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 08.06.2025
Kabul | Accepted 11.06.2025
Online Yayın | Published Online 25.06.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Müzikal Tiyatroda Şarkı Söyleme Teknikleri: Stilistik, Pedagojik ve Performans Boyutlarıyla Bir İnceleme

Singing Techniques in Musical Theatre: An Analysis with Stylistic, Pedagogical and Performance Dimensions

Sitare Bilge [1]

[1] İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz

Müzikal tiyatro, sahne sanatlarının çok disiplinli bir dalı olup oyunculuk, dans ve şarkı söylemenin sentezini gerektiren bir performans sanatı türüdür. Bu disiplin, oyuncuların vokal ve dramatik becerilerini en etkili şekilde kullanmalarını gerektirirken müzikal tiyatroda şarkı söylemek, sadece teknik bir beceri olmanın ötesine geçer; hikâye anlatımının ve karakter yaratımının temel bir aracı haline gelir. Bu makalede, müzikal tiyatroda kullanılan *legit, belt, mix, twang ve konuşarak şarkı söyleme* gibi temel şarkı söyleme teknikleri incelenerek, bunların *"acting through song"* (şarkı aracılığıyla oyunculuk) yöntemiyle performansa etkileri ele alınacaktır. Bu bağlamda, hem klasik şan geleneğinden gelen tekniklerin, hem de modern müzikalin talep ettiği yeni vokal tarzların nasıl bir arada öğretilebileceğine ve sahnede nasıl uyumla kullanılabileceğine dair örnekler ve analizler yer alacaktır. Çalışmada, müzikal tiyatroda vokal gelişimin tarihsel süreci, şarkı söyleme teknikleri, ses sağlığı, pedagojik ve performatif boyutları değerlendirilerek ayrıntılı bir çözümlenme yapılacak ve sonuç bölümünde, bu alanda çalışan sanatçılar, eğitmenler ve araştırmacılar için kapsamlı bir kaynak sunulacaktır. Bu çok boyutlu çerçeve aracılığıyla makale, müzikal tiyatroda şarkı söylemenin nasıl öğretileceğine, uygulanacağına ve profesyonel sahnelerde nasıl uzun vadeli sürdürülebileceğine dair kapsamlı bir anlayış geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler Müzikal tiyatro · vokal teknik · şarkı söyleme teknikleri

Abstract

Musical theatre is a multidisciplinary branch of the performing arts that requires a synthesis of acting, dancing and singing. While this discipline requires actors to make the most effective use of their vocal and dramatic skills, singing in musical theatre is more than just a technical skill; it becomes a fundamental tool of storytelling and character creation. In this article, the fundamental singing techniques used in musical theatre, such as *legit, belt, mix, twang* and *speech-based singing* will be examined and their effects on the performance with the *"acting through song"* method will be discussed. In this context, there will be examples and analyses of how both the techniques from the classical singing tradition and the new vocal styles demanded by modern musicals can be taught together and how they can be used harmoniously on stage. In the study, the historical process of vocal development in musical theatre, singing techniques, vocal health, pedagogical and performative dimensions will be analysed in detail and a comprehensive resource for artists, educators and researchers working in this field will be presented in the conclusion. Through this multidimensional framework, the article aims to develop a comprehensive understanding of how singing in musical theatre can be taught, practiced and sustained long-term on professional stages.

Keywords Musical theatre · vocal technique · singing techniques

Atıf | Citation: Bilge, S. (2025). Singing techniques in musical theatre: An analysis with stylistic, pedagogical and performance dimensions. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 440-457. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1676316

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Bilge, S.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Sitare Bilge sitare.bilge@istanbul.edu.tr

Extended Summary

Musical theatre is an interdisciplinary performance art that combines singing, acting and dance. This art form has been shaped with elements from operetta, vaudeville and classical theatre since the 19th century, and in the 20th century, it developed on Broadway and West End stages and became a global phenomenon. One of the most distinctive features of musical theatre is the use of songs that support the storytelling in an organic integrity with the dramatic narrative. This requires performers to have not only strong vocal techniques but also a high awareness of emotional expression and character development.

While traditional vocal training methods are usually based on a pedagogy of opera or classical music, vocal techniques used in musical theatre cover a wider range. Vocal styles ranging from the controlled and resonant use of the classical operatic voice to the near-speech or belting (chest voice-dominated, powerfully projected singing) technique seen in contemporary musicals reveal the diversity and challenges of this art form. Especially since the second half of the 20th century, the development of technology and the widespread use of microphones have changed the nature of vocal performance in musical theatre. Instead of the classical techniques with large projections that previously appealed to large theatres, more natural and narrative-oriented singing styles have gained importance. This has necessitated a reshaping of approaches to vocal training in musical theatre.

Unlike classical opera and popular music, vocal performance in musical theatre should be supported by a strong narrative ability, character development and dramatic expression as well as technical excellence. In this context, musical theatre artists are expected to be able to use both classical and modern vocal techniques effectively. Singing techniques not only enhance the expressive power on stage, but also help the singer to preserve his/her voice in the long term and ensure a sustainable vocal performance.

When the connection between music and character in musical theatre is examined, it is seen that the actor's interpretation of the music is a depiction of the character. Creating a character in musical theatre directly affects singing. While the actor characterises the music with his voice, he inevitably determines the behaviour of his character on stage. In this case, it can be said that the connection between singing and acting is reciprocal.

In this context, musical theatre singing should be considered not only as an aesthetic and technical issue, but also as a pedagogical and performative problematic. In particular, the “acting through song” approach requires the integration of vocal techniques with expression in order for the actor to sustain the dramatic action in the song (Linklater, 2006). In addition, prolonged performances on stage, fast-paced choreographies and frequent rehearsal processes emphasise the durability and health of the voice.

Since musical theatre is a branch of art that intertwines vocal and dramatic expression, singing techniques in this field cannot be considered only as a matter of technical competence. Artists must not only sing a particular song with the most accurate technique, but also interpret it in accordance with the emotional journey of the character they play. This allows singing to become a narrative tool rather than a purely mechanical process. Therefore, vocal performance in musical theatre is directly linked not only to how the voice is produced, but also to the context, the mood and the expressive power with which it is presented.

The aim of this study is to provide a comprehensive resource for artists, trainers and researchers by examining the theoretical and practical aspects of singing techniques in musical theatre in detail. In the study; the historical process of vocal development, vocal production forms, comparison of different singing techniques, “acting through song” approach and vocal health will be examined in detail. Thus, it is aimed to provide a comprehensive and up-to-date resource for both musical theatre instructors and artist candidates and artists performing in this field.

Müzikal Tiyatroda Şarkı Söyleme Teknikleri: Stilistik, Pedagojik ve Performans Boyutlarıyla Bir İnceleme

Müzikal tiyatro, şarkı söyleme, oyunculuk ve dansı bir araya getiren disiplinlerarası bir performans sanatıdır. Bu sanat dalı, 19. yüzyıldan itibaren operet, vodvil ve klasik tiyatrodan aldığı öğelerle şekillenmiş, 20. yüzyılda ise *Broadway* ve *West End* sahnelerinde gelişerek küresel bir fenomen haline gelmiştir. Müzikal tiyatronun en belirgin özelliklerinden biri, hikâye anlatımını destekleyen şarkıların, dramatik anlatımla organik bir bütünlük içinde kullanılmasıdır. Bu durum, sanatçıların yalnızca güçlü vokal tekniklerine sahip olmasını değil, aynı zamanda duygusal ifade ve karakter gelişimi açısından da yüksek bir farkındalık geliştirmelerini gerektirir.

Geleneksel vokal eğitim yöntemleri genellikle opera veya klasik müzik temelli bir pedagojiden beslenirken, müzikal tiyatroda kullanılan vokal teknikleri daha geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Klasik operatik sesin kontrollü ve rezonanslı kullanımından çağdaş müzikallerde görülen konuşmaya yakın ya da belting (göğüs sesi ağırlıklı, güçlü projeksiyonlu şarkı söyleme) tekniğine kadar farklı vokal stilleri, bu sanat formunun çeşitliliğini ve zorluklarını gözler önüne serer. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, teknolojinin gelişmesi ve mikrofon kullanımının yaygınlaşması, müzikal tiyatroda vokal performansın doğasını değiştirmiştir. Daha önce büyük salonlara hitap eden geniş projeksiyonlu klasik tekniklerin yerine, daha doğal ve anlatı odaklı şarkı söyleme tarzları önem kazanmıştır. Bu durum, müzikal tiyatroda ses eğitimine olan yaklaşımların da yeniden şekillenmesini zorunlu kılmıştır.

Klasik opera ve popüler müzikten farklı olarak müzikal tiyatroda vokal performans, teknik mükemmelliğin yanında güçlü bir anlatım yeteneği, karakter gelişimi ve dramatik ifade ile de desteklenmelidir. Bu bağlamda, müzikal tiyatro sanatçılarının klasik ve modern vokal tekniklerini etkili bir şekilde kullanabilmeleri beklenir. Şarkı söyleme teknikleri, sahnedeki anlatım gücünü artırmanın yanı sıra, şarkıcının sesini uzun vadede korumasına ve sürdürülebilir bir vokal performans sağlamasına da yardımcı olur.

Müzikal tiyatroda müzik ve karakter arasındaki bağ incelendiğinde ise, oyuncunun müziği yorumlamasının, karakterin bir tasviri olduğu görülür. Müzikal tiyatroda karakter yaratmak, şarkı söylemeyi doğrudan etkilemektedir. Oyuncu müziği sesiyle karakterize ederken, kaçınılmaz şekilde karakterinin sahnedeki davranışını da belirlemektedir. Bu durumda şarkı söylemek ve oyunculuk arasındaki bağlantının karşılıklı olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda müzikal tiyatro şarkıcılığı yalnızca estetik ve teknik bir mesele değil, aynı zamanda pedagojik ve performatif bir sorunsal olarak da ele alınmalıdır. Özellikle *"acting through song"* (şarkı aracılığıyla oyunculuk) yaklaşımı, oyuncunun şarkıdaki dramatik aksiyonu sürdürebilmesi için vokal tekniklerin ifade ile bütünleşmesini şart koşar (Linklater, 2006). Bunun yanında, sahnede uzun süreli performanslar, hızlı tempolu koreografiler ve sık prova süreçleri, sesin dayanıklılığı ve sağlığı konularını ön plana çıkarmaktadır.

Müzikal tiyatro vokal ve dramatik anlatımı iç içe geçiren bir sanat dalı olduğundan, bu alandaki şarkı söyleme teknikleri yalnızca teknik bir yetkinlik meselesi olarak ele alınamaz. Sanatçılar, yalnızca belirli bir şarkıyı en doğru teknikle söylemekle kalmaz, aynı zamanda oynadıkları karakterin duygusal yolculuğuna uygun bir şekilde yorumlamalıdırlar. Bu durum, şarkı söylemenin salt mekanik bir süreç olmaktan çıkıp bir anlatı aracı haline gelmesini sağlar. Dolayısıyla, müzikal tiyatroda vokal performans, yalnızca sesin nasıl üretildiğiyle değil, aynı zamanda bu sesin hangi bağlamda, hangi duygu durumuyla ve hangi anlatım gücüyle sunulduğuyla da doğrudan bağlantılıdır.

Bu çalışmanın amacı, müzikal tiyatroda şarkı söyleme tekniklerinin teorik ve pratik yönlerini detaylı bir şekilde inceleyerek, sanatçılar, eğitmenler ve araştırmacılar için kapsamlı bir kaynak sunmaktır. Çalışmada;

vokal gelişimin tarihsel süreci, vokal üretim biçimleri, farklı şarkı söyleme tekniklerinin karşılaştırılması, *"acting through song"* (şarkı aracılığıyla oyunculuk) yaklaşımı ve ses sağlığı konuları detaylı olarak incelenecektir. Böylece, hem müzikal tiyatro eğitimi veren eğitmenlere hem de bu alanda performans gösteren sanatçı adaylarına ve sanatçılara yönelik kapsamlı ve güncel bir kaynak sunulması hedeflenmektedir.

Müzikal Tiyatroda Vokal Gelişimin Tarihsel Süreci

Müzikal tiyatronun vokal geleneği, tarihsel olarak operadan ve klasik şan eğitiminden etkilenerek gelişmiştir. 20. yüzyılın başlarında Broadway ve West End sahnelerinde sergilenen müzikallerde, operatik şarkıcılığa yakın, *legit* olarak adlandırılan vokal teknik tercih edilmiştir. Bu dönemdeki müzikal tiyatro eserleri, klasik şan eğitimi almış sanatçılar tarafından seslendirilmiş, vokal estetik olarak güçlü, rezonanslı ve vibratolu söyleyiş biçimleri yaygınlık kazanmıştır (Kantor & Maslon, 2004).

Ancak 1940'lı yıllardan itibaren, müzikal tiyatroda hikâye anlatımının ve karakter oyunculuğunun ön plana çıkmasıyla, vokal tekniklerinde dramatik anlatımı destekleyecek yönde bir değişim gözlenmiştir. Özellikle Rodgers & Hammerstein gibi bestecilerin etkisiyle, şarkı artık karakterin içsel dünyasını ifade etmenin bir yolu hâline gelmiş, bu da ses üretiminde daha doğal ve konuşmaya yakın tekniklerin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Everett & Laird, 2015). Bu bağlamda, "*acting through song*" (şarkıyla aracılığıyla oyunculuk) kavramı giderek merkezî bir önem kazanmıştır.

1970'lerden sonra, müzikal tiyatroda rock, jazz ve pop müzik türlerinin etkisiyle daha çeşitli vokal stilleri sahneye taşınmıştır. Özellikle rock müzikaller, daha ham, mikrofon destekli ve konuşmaya dayalı söyleyiş biçimlerini yaygınlaştırmıştır. Bu değişim, klasik şan tekniklerinin yetersiz kalmaya başlamasına neden olmuş; *belting, mix voice, speech quality* gibi yeni vokal terimlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Kayes & Fisher, 2020). Bu bağlamda, geleneksel opera pedagojisinden farklı bir "müzikal tiyatro şan pedagojisi" gelişmeye başlamıştır.

Günümüzde müzikal tiyatro şarkıcılığı, klasik şan eğitiminin ötesine geçerek çok yönlü bir şarkı söyleme yetkinliği gerektirmektedir. Modern müzikal tiyatro sanatçısından, birden fazla vokal stilde ustalıkla şarkı söylemesi, sesi üretirken oyunculukla bütünleşik kararlar alması ve sahnede dans, hareket ve doğaçlama gibi fiziksel performansları ses sağlığını bozmadan gerçekleştirmesi beklenmektedir. Bu nedenle, müzikal tiyatroda vokal gelişimin tarihsel seyri, yalnızca bir estetik değişim değil; aynı zamanda pedagojik ve teknik dönüşümün de tarihidir.

Müzikal Tiyatroda Şarkı Söyleme Teknikleri ve Vokal Üretim Biçimleri

Müzikal tiyatro şarkıcılığı, tek bir vokal stiline bağlı kalmayan, repertuarın dönemine, türüne ve dramatik bağlamına göre değişen çeşitli söyleyiş biçimlerini kapsar. Bu çeşitlilik, şarkıcıdan ses aralığı ve vokal renk açısından esneklik bekler. Dolayısıyla müzikal tiyatroda kullanılan şarkı söyleme teknikleri, klasik müzikle sınırlı kalmamakta; belting, mix voice, falsetto, head voice ve konuşma temelli (speech quality) gibi teknikleri de içermektedir (McDonald Klimek, Obert, & Steinhauer, 2005).

Legit Ses Tekniği

Müzikal tiyatroda şarkı söyleme teknikleri, döneme ve tarzına bağlı olarak büyük farklılıklar gösterebilir. Geleneksel Broadway müzikallerinde sıklıkla kullanılan *legit ses tekniği*, klasik şan yöntemlerine dayanan bir vokal üretim biçimidir.

"Legit" terimi, klasik şan tekniklerine dayalı, rezonanslı, açık tonlu ve vibratolu bir söyleyiş biçimini tanımlar. Genellikle Rodgers & Hammerstein, Lerner & Loewe gibi bestecilerin eserlerinde görülür. Bu tarzda göğüs rezonansları minimize edilir, yumuşak geçişli bir kafa sesi (head voice) kullanılır ve klasik şan vokal çizgisi korunur. Legit tarz, çoğunlukla 1920–1960 arası müzikallerde tercih edilir.

Legit Ses Tekniğinin Tanımı ve Özellikleri

Legit ses, klasik **bel canto** (bağlı, güzel şarkı söyleme) tekniğine dayanan, açık, rezonanslı ve dengeli bir vokal üretim tarzıdır. Operatik şan teknikleriyle benzerlik gösteren bu stil, özellikle müzikal tiyatroda romantik, geleneksel ve dramatik karakterlerin şarkılarında tercih edilir (Sundberg, 1987). Legit ses tekniğinin bazı temel özellikleri şunlardır:

- Kafa Sesi (Head Voice) Hakimiyeti: Legit ses, yüksek notalarda kafa sesi (head voice) kullanılarak üretilir. Göğüs sesi (chest voice) daha az baskın kullanılır ve ses yumuşak ama güçlü bir projeksiyona sahiptir.
- Vibrato Kullanımı: Legit vokallerde vibrato kullanımı yaygındır. Vibrato sese, doğal olarak daha yuvarlak ve klasik bir tını kazandırır (McCoy, 2012).
- Zengin Rezonans: Legit ses, geniş ve dolgun bir rezonans alanına sahiptir. Bu sayede, sahnede mikrofon kullanılmadan bile sesin orkestra üzerinde duyulması mümkündür (Sataloff, 1991).
- Diyafram Destekli Nefes Kullanımı: Klasik şan eğitiminin temel unsurlarından biri olan diyafram destekli nefes kontrolü, legit ses tekniğinin en önemli yapı taşlarından biridir (Kayes, 2000).

Legit Ses Tekniğinin Müzikal Tiyatroda Kullanımı

Legit ses, özellikle Altın Çağ Broadway müzikallerinde yaygın olarak kullanılmıştır. 1920'lerden 1960'lara kadar süren bu dönemde, müzikal tiyatroda opera ve klasik müzik etkileri belirgin şekilde hissedilmekteydi (Riggs, 1992). Legit ses tekniğinin yaygın olarak kullanıldığı bazı müzikaller ve karakterler şunlardır:

- Maria (The Sound of Music) – Climb Every Mountain
- Christine Daaé (The Phantom of the Opera) – Think of Me
- Anna Leonowens (The King and I) – Hello, Young Lovers
- Marian Paroo (The Music Man) – Goodnight, My Someone
- Julie Jordan (Carousel) – If I Loved You

Bu roller, temiz, parlak ve klasik bir ses tekniği gerektiren karakterlerdir. Özellikle sopranolar için geliştirilmiş olan bu vokal tarzı, dramatik ve romantik sahnelerde sahnenin duygusal etkisini güçlendirmek amacıyla kullanılır (Kayes, 2000).

Legit Ses Tekniğinin Ses Sağlığı Açısından Önemi

Legit ses, doğal vokal üretimine dayandığı için genel olarak sağlıklı bir tekniktir. Ancak, doğru nefes kontrolü sağlanmadığında ses yorulabilir veya gereksiz gerginlik oluşabilir (Thurman & Welch, 2000). Legit ses tekniğini sürdürülebilir bir şekilde uygulamak için şu hususlara dikkat edilmelidir:

- Diyafram Nefesi: Diyafram destekli nefes almayı öğrenmek, legit sesi güvenli bir şekilde üretmek için gereklidir (Sataloff, 1991).
- Aşırı Gerginlikten Kaçınmak: Ses tellerinin serbest hareket edebilmesi için boyun ve çene kaslarının gevşek tutulması önerilir (McCoy, 2012).
- Dengeli Vibrato Kullanımı: Vibrato, sesi doğal ve esnek kılar; ancak dengesiz kullanımı sesin stabilitesini bozabilir.

Legit Ses Tekniğini Geliştirmek İçin Egzersizler

Legit sesi geliştirmek için aşağıdaki egzersizler önerilmektedir:

1. "Ng" Rezonans Egzersizi: Kafa sesi rezonansını güçlendirmek için burun boşluğunda hissedilen "ng" sesleri çalışılabilir.

2. Legato Skalalar: Bağlı (legato) bir şekilde şan gamları söylemek, sesin akıcı ve pürüzsüz olmasını sağlar (Kayes, 2000).
3. Nefes Kontrol Egzersizleri: Diyaframın aktif kullanımı için uzun süreli nefes tutma ve kontrollü nefes verme egzersizleri yapılmalıdır (Sataloff, 1991).
4. Yüksek Nota Stabilitesi Çalışmaları: Pianissimo (çok yumuşak) çalışarak, yüksek notalarda denge, kontrol ve esneklik sağlanabilir (Thurman & Welch, 2000).

Legit ses tekniği, müzikal tiyatroda klasik şan prensiplerini temel alan bir vokal tarzıdır. Sahne üzerinde estetik ve dramatik bir etki yaratırken, sağlıklı bir ses üretimi sağlar. Geleneksel müzikallerde baskın olan bu teknik, günümüzde çağdaş belting ve konuşmaya dayalı şarkı söyleme teknikleriyle birlikte kullanılmaktadır. Legit ses tekniği, geniş repertuvarı ve teknik derinliği ile müzikal tiyatro şarkıcıları için önemli bir beceridir.

Belt Ses Tekniği

"*Belt*" ya da belting, göğüs sesi rezonanslarını üst nota aralıklarına taşıyan, konuşma tabanlı ve güçlü bir vokal tekniktir. Özellikle pop-rock müzikallerde ve baskın kadın karakterlerin (ör. Elphaba, Effie White, Maureen) performanslarında sıklıkla kullanılır. Belt ses tekniği, yanlış uygulandığında ses tellerine zarar verebilir; bu nedenle pedagojik eğitimle desteklenmelidir (LoVetri, 2002). Geleneksel klasik şan tekniğinden farklı olarak, belt sesi daha konuşmaya yakın bir vokal üretimi sağlar ve özellikle çağdaş müzikal tiyatroda yaygın olarak kullanılır (Kayes, 2000). Estill Voice Training sistemi, belting'in fizyolojik olarak nasıl üretileceğini bilimsel temellerle açıklayan yaklaşımlardan biridir.

Belt Ses Tekniğinin Tanımı ve Özellikleri

Belt ses tekniği, sesin genellikle göğüs sesinde (chest voice) üretilerek yüksek notalara güçlü bir şekilde çıkarılmasıdır. Bu teknik, özellikle duygusal yoğunluğu yüksek ve dramatik anlarda tercih edilir (Estill, 2005). Belting'in bazı temel özellikleri şunlardır:

- Göğüs Sesi Hakimiyeti: Klasik şan tekniğinde kafa sesi (head voice) yüksek notalara çıkmak için kullanılırken, belting yüksek notalara göğüs sesiyle ulaşmayı hedefler.
- Yoğun ve Güçlü Ses: Belt sesi, sesin doğal projeksiyonunu artırarak, mikrofon olmadan bile büyük sahnelerde duyulmasını sağlar (Sundberg, 1987).
- Konuşmaya Yakın Üretim: Belt tekniği konuşma sesine daha yakın bir ton üretir ve genellikle daha az vibrato ile kullanılır.
- Dramatik Etki: Bu teknik, genellikle müzikalin en yoğun anlarında, karakterin güçlü duygusal çıkışlar yaptığı bölümlerde kullanılır (McCoy, 2012).

Belt Ses Tekniğinin Müzikal Tiyatroda Kullanımı

Belt tekniği, özellikle modern müzikal tiyatronun belirli tarzlarında önemli bir yer tutar. Broadway ve West End müzikallerinde, güçlü ve dinamik vokal performansları gerektiren birçok şarkıda belting yaygın olarak görülür. Aşağıda, belt tekniğinin öne çıktığı bazı müzikal parçalar bulunmaktadır:

- Elphaba (Wicked) – Defying Gravity
- Fantine (Les Misérables) – I Dreamed a Dream
- Eponine (Les Misérables) – On My Own
- Jenna (Waitress) – She Used to Be Mine
- Maureen (Rent) – Take Me or Leave Me

Bu şarkılarda belt tekniği, karakterlerin güçlü ve duygu dolu anlarını ifade etmek için yoğun olarak kullanılmaktadır (Kayes, 2000).

Bu teknik, komik karakterler ve romantik yan roller ile çokça iş birliği yapmaktadır. Geçmişte başrolleri lirik sopranolar söylerken günümüzdeki çağdaş müzikallerle durum değişmiş, belt veya mezzo soprano ses tipine sahip olan oyuncular da, çağın şartlarının bir getirisi olarak başrol oynayabilmektedirler. Belt tipinde şarkı söyleyen oyuncular yani "belter"lar göğüs sesiyle şarkı söylerken, daha tiz notaları aynı teknik yani çoğunlukla bağ doku kullanmaksızın kas gücü ile söyleme kabiliyetine sahiptirler. Bu teknik ile oyuncular, müzikal tiyatrodaki rock ve diğer yaklaşık 40 stildeki tüm oyunlarda yer alabilirler ve iki başlık altında incelenirler:

Broadway Belt: Vokal olarak kabaca, orkestranın nefesli çalgılarına benzetilebilir, tonlar vibratoludur. Sesin zarar görmemesi için, orta tonun yukarısındaki "re" notasından sonra vücut ve nefes desteği çok önemlidir. Bu tip belt, Ethel Merman, Judy Garland, Patti Lupone ve günümüzden Idina Menzel ile özdeşleşmiştir.

Rock Belt: 1960'ların ortalarından bu yana bu teknik, popüler müzikteki renkleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Neredeyse sadece aşağı register'ı kullanan oyuncular, soprano ses tipi özelliklerini kullanmadan, şarkıları tamamıyla kas gücü ile, çoğunlukla vücut ve nefes desteği gözetmeksizin söylemektedirler. Rock belt, 1980'lerden sonraki müzikallere git gide hâkim olmaya başlayan, çoğunlukla hiç vibrato kullanmadan veya tonun sonlarına doğru kullanılmaya başlanılan stildir. Adam Pascal, Tony Vincent ve popüler müzikten bir örnek olan Lady Gaga bu tekniği sıklıkla kullanmaktadırlar.

Belt Ses Tekniğinin Ses Sağlığı Açısından Önemi

Belt sesi, doğru uygulanmadığında ses telleri üzerinde fazla baskı oluşturabilir ve ses sağlığını tehdit edebilir. Bu nedenle, belting yaparken doğru nefes desteği ve rezonans kullanımı büyük önem taşır (Sataloff, 1991). Ses sağlığını koruyarak belt ses tekniğini güvenli bir şekilde uygulamak için şu yöntemler önerilir:

- Doğru Diyafram Desteği: Belt sesi üretirken diyaframdan güçlü bir destek sağlamak gerekir (Thurman & Welch, 2000).
- Boğaz Kaslarının Gereksiz Gerilmesini Önlemek: Ses tellerinin doğal pozisyonunu koruyarak aşırı baskıdan kaçınılmalıdır (McCoy, 2012).
- Yeterli Nemlendirme ve Dinlenme: Belting, yüksek enerji gerektiren bir teknik olduğu için ses tellerinin yeterince dinlenmesi sağlanmalıdır (Sataloff, 1991).

Belt Ses Tekniğini Geliştirmek İçin Egzersizler

Belting'i geliştirmek için çeşitli teknikler ve egzersizler önerilmektedir:

1. "Mmm" Egzersizi: Sesi burunda rezonansa oturtarak başlamak ve ardından açık vokallerle genişletmek.
2. "Hey!" Egzersizi: Konuşma benzeri bir "Hey!" sesi çıkararak doğal belt tonunu keşfetmek (Kayes, 2000).
3. Skalalar Üzerinde Çalışma: Göğüs sesini yüksek notalara taşıyan yumuşak geçişler yapmak (Estill, 2005).
4. Gevşeme Teknikleri: Boyun ve omuz kaslarını gevşeterek gereksiz gerginliği önlemek (Thurman & Welch, 2000).

Belt tekniği, müzikal tiyatro sanatçılarının güçlü ve etkileyici bir performans sunmasını sağlayan önemli bir şarkı söyleme yöntemidir. Doğru teknik ve ses sağlığına dikkat edilerek uygulandığında, sesin uzun ömürlü ve sürdürülebilir olmasını sağlar. Müzikal tiyatroda belting'in kullanımı, sahnedeki karakterlerin duygularını ve enerjisini daha etkili bir şekilde seyirciye aktarmaya yardımcı olur.

Mix Ses Tekniği

Müzikal tiyatro şarkıcılığında en önemli tekniklerden biri olan mix voice (karışık ses), kafa sesi ve göğüs sesinin dengeli bir şekilde birleştirilmesiyle oluşturulan bir vokal üretim biçimidir. Bu teknik, sesin hem güçlü hem de esnek olmasını sağlayarak müzikal tiyatroda farklı duygusal ve dramatik anlatımlar için geniş bir ifade alanı sunar (Kayes, 2000).

Mix voice, göğüs sesi ve kafa sesinin rezonans özelliklerini birleştirerek oluşturulan bir geçiş tekniğidir. Bu teknik, yüksek notalara çıkarken sesin hem parlak hem de kontrollü kalmasını sağlar. Broadway repertuarında özellikle genç erkek karakterlerin şarkılarında sık görülür (örn. Dear Evan Hansen, Spring Awakening). Modern pedagojide, mix ses tekniği; geniş ses aralığı, esneklik ve ifade gücü açısından önemli bir araç olarak kabul edilir.

Mix Ses Tekniğinin Tanımı ve Özellikleri

Mix ses, vokal teknikler arasında göğüs ve kafa sesinin avantajlarını kullanarak, sorunsuz bir geçiş sağlamak amacıyla geliştirilmiş bir yöntemdir. Göğüs sesi tekniği genellikle daha güçlü ve konuşmaya yakın bir ton üretirken, kafa sesi daha hafif ve rezonanslı bir tını oluşturur (Miller, 1996). Mix ses tekniği, bu iki sesin özelliklerini dengeleyerek, geniş bir vokal aralığında rahatça şarkı söylemeyi mümkün kılar (Sundberg, 1987).

Mix Ses Tekniğinin Bazı Temel Özellikleri Şunlardır

- Kafa ve göğüs sesinin dengeli kombinasyonu: Sesin ne çok ağır ne de çok hafif olmasını sağlar, böylece hem güç hem de esneklik sunar (McCoy, 2012).
- Rezonansın akıllıca yönlendirilmesi: Mix ses, rezonansın hem göğüs boşluğunda hem de kafa boşluğunda hissedildiği bir noktada üretilir (Estill, 2005).
- Esneklik ve geniş aralık: Mix ses, göğüs sesinden daha parlak, kafa sesinden ise daha dolgun bir tınıya sahiptir. Bu sayede, geniş bir repertuvarı kapsayabilir.
- Doğal ve sağlıklı bir vokal üretimi: Aşırı gerginliği önleyerek, ses tellerinin zarar görme riskini azaltır ve şarkıcının uzun süreli performanslarda dayanıklılığını artırır (Sataloff, 1991).

Mix Ses Tekniğinin Müzikal Tiyatroda Kullanımı

Mix ses tekniği, özellikle çağdaş müzikal tiyatro repertuvarında yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir. Belting'in yoğun ve güçlü doğası ile legit ses tekniğinin klasik ve yumuşak tınısı arasında bir köprü kurarak, çeşitli vokal gereksinimlerini karşılamaya yardımcı olur.

Mix ses tekniğinin en çok kullanıldığı müzikallerden bazıları şunlardır:

- Elphaba (Wicked) – The Wizard and I
- Glinda (Wicked) – Popular
- Eponine (Les Misérables) – On My Own
- Christine Daaé (The Phantom of the Opera) – Think of Me
- Jenna (Waitress) – She Used to Be Mine

Bu şarkılar, şarkıcının hem dramatik ifade gücünü artırmasını hem de zor vokal geçişlerini pürüzsüz bir şekilde gerçekleştirmesini gerektiren bölümlere sahiptir. Mix ses tekniği, özellikle yüksek notaları zorlanmadan çıkarmak için önemli bir araçtır (Kayes, 2000).

Mix Ses Tekniğinin Ses Sağlığı Açısından Önemi

Mix ses tekniği, ses telleri üzerinde aşırı baskı oluşturmadan güçlü ve zengin bir ses üretimi sağladığı için ses sağlığı açısından oldukça avantajlıdır. Ancak, bu tekniğin doğru bir şekilde kullanılması gerekir; aksi halde ses yorgunluğu ve gerginliği ortaya çıkabilir (Sataloff, 1991). Mix sesin sağlıklı bir şekilde uygulanması için dikkat edilmesi gereken noktalar şunlardır:

- Doğru nefes desteği: Mix sesi üretirken diyafram nefesini kullanarak, hava akışının dengeli olmasını sağlamak gerekir (Thurman & Welch, 2000).
- Ses geçiş noktalarının (passaggio) farkında olmak: Mix sesi geliştirmek için, kafa sesi ve göğüs sesi arasındaki geçiş bölgesinin bilinçli olarak çalışılması gerekir.
- Gevşek ve doğal bir fonasyon sağlamak: Boyun, çene ve larenks kaslarını gereksiz yere sıkmadan ses üretmek önemlidir (McCoy, 2012).

Mix Ses Tekniğini Geliştirmek İçin Egzersizler

Mix sesi geliştirmek için çeşitli vokal egzersizler önerilmektedir:

1. “Mum” Egzersizi: “Mum-mum-mum” şeklinde konuşma tonuna yakın bir fonasyon ile kafa sesi ve göğüs sesi arasındaki geçişi yumuşatmak.
2. “Ng” Rezonans Çalışmaları: Burunda rezonansı artırarak kafa sesi ve mix sesi bağlantısını güçlendirmek.
3. Yumuşak glissando (slide) çalışmaları: Göğüs sesinden kafa sesine doğru yumuşak bir şekilde kayarak geçiş noktalarını stabil hale getirmek (Kayes, 2000).
4. Hafif twang ekleyerek güçlendirme: Mix sesin projeksiyonunu artırmak için, hafif bir twang rezonansı eklemek (Estill, 2005). Twang ses tekniği bir sonraki bölümde açıklanmıştır.

Mix ses tekniği, müzikal tiyatroda güçlü, esnek ve sağlıklı vokal üretimi sağlayan önemli bir yöntemdir. Mix ses, belting'in yoğun gücünü ve legit sesin klasik rezonansını dengeli bir şekilde birleştirerek, şarkıcılara geniş bir ifade alanı sunar. Doğru teknikle çalışıldığında, sesin uzun vadeli sağlığını koruyarak şarkıcının performans kapasitesini artırır. Günümüz Broadway müzikallerinde mix ses tekniği, özellikle kadın ve erkek başrollerin şarkılarında sıkça kullanılmaktadır.

Twang (Nazal) Ses Tekniği

Müzikal tiyatroda vokal teknikleri, sahne üzerindeki hikâye anlatımını ve duygusal etkiyi desteklemek için büyük önem taşır. Bu tekniklerden biri olan twang, sesin daha parlak, net ve projekte edilebilir hale gelmesini sağlayan, burunda tınlayan bir rezonans tekniğidir. Twang, epiglotis ve ariepiglottik bölgenin daralmasıyla sesin daha keskin ve parlak çıkmasını sağlar (Sundberg, 1987). Bu teknik, özellikle belt (güçlü ve göğüs sesi ağırlıklı şarkı söyleme) ve konuşma benzeri vokal üretimi gerektiren şarkılarda yaygın olarak kullanılır (Kayes, 2000).

Twang Ses Tekniğinin Anatomik ve Akustik Temelleri

Twang ses tekniği, ses tellerinin sıkı bir şekilde kapatılması ve epiglotik yapının daralmasıyla oluşur. Bu daralma, sesin enerjisini artırarak doğal bir amplifikasyon sağlar ve mikrofon olmadan bile büyük salonlarda rahat duyulmasını mümkün kılar (Sundberg, 2007).

- Ariepiglottik Daralma: Twang sesi, epiglotis bölgesindeki daralmadan kaynaklanır. Bu daralma, sesi daha yoğun ve parlak hale getirerek belirgin bir tını kazandırır (McCoy, 2012).
- Yüksek Frekans Artışı: Twang, formant frekanslarını artırarak sesin tiz ve belirgin duyulmasını sağlar. Özellikle “ring” veya “ping” olarak adlandırılan bu etki, sesi orkestranın üstünde duyulabilir kılar (Sundberg, 1987).

- Vokal Katlantıların Verimli Kullanımı: Twang tekniği, vokal katlantıları aşırı zorlamadan sesi güçlendirdiği için, uzun süreli performanslarda ses sağlığını korumaya yardımcı olur (Sataloff, 1991).

Twang Ses Tekniğinin Müzikal Tiyatroda Kullanımı

Twang tekniği, müzikal tiyatroda özellikle çağdaş ve popüler müzikal türlerinde yaygın olarak kullanılır. Geleneksel operatik teknikler geniş projeksiyon gerektirirken, modern müzikallerde kullanılan vokal stilleri daha konuşmaya yakın, enerji dolu ve net bir ses gerektirir.

Müzikal Tiyatroda Twang Ses Tekniğinin kullanıldığı bazı örnekler şunlardır:

- Glinda (Wicked) – Popular
- Elder Price (The Book of Mormon) – I Believe
- Roxie Hart (Chicago) – Funny Honey
- Wednesday (The Addams Family Musical) – Pulled
- Audrey (Little Shop of Horrors) – Suddenly Seymour

Bu karakterler, güçlü ve etkileyici vokal performans gerektiren rollerdir ve twang tekniği sayesinde sahnede etkileyici bir şekilde duyulabilirler (Kayes, 2000).

Twang Ses Tekniğini Geliştirme Yöntemleri

Twang ses tekniği, doğru kullanıldığında vokal yorgunluğunu azaltarak sesi güçlendirir. Ancak, yanlış teknikle uygulandığında ses tellerine zarar verebilir. Bu nedenle, profesyonel ses eğitmenleri tarafından yönlendirilerek öğrenilmesi önerilir (Thurman & Welch, 2000). Twang ses tekniğini geliştirmek için şu egzersizler yapılabilir:

1. Ördek Sesi Egzersizi: “Ngeee” şeklinde bir ses çıkararak burunda ve ağız içinde titreşimi hissetmek (McCoy, 2012).
2. “Nay Nay Nay” Egzersizi: Yüksek bir enerjiyle “nay-nay-nay” diye tekrar etmek, sesi doğru pozisyona yerleştirmeye yardımcı olur.
3. Burun ve Boğaz Açıklığını Kontrol Etme: Burnu hafifçe tutarak ses çıkarmak; eğer ses çok boğuksa, fazla burun rezonansı kullanıldığı anlamına gelir.

Twang ses tekniği, müzikal tiyatro şarkıcıları için önemli bir vokal stilidir. Bu teknik, sesin güçlenmesini ve net duyulmasını sağlarken, aşırı ses yorgunluğunu önler. Müzikal tiyatroda, özellikle güçlü ve karakteristik rollerin icrasında önemli bir yer tutar. Twang tekniğini bilinçli bir şekilde kullanmak, sanatçının sahnede ses sağlığını koruyarak uzun süre performans sergileyebilmesini sağlar.

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniği (Speech Quality)

Müzikal tiyatro şarkıcılığında speech quality (konuşmaya dayalı ses üretimi ya da daha net bir tanımla konuşarak şarkı söyleme) tekniği, doğal konuşma tonunu ve ritmini temel alarak ses üretmeyi amaçlayan bir yöntemdir. Bu teknik, özellikle diyalog ve şarkı arasında pürüzsüz bir geçiş sağlamak ve dramatik anlatımı güçlendirmek için kullanılır. Konuşarak şarkı söyleme tekniği, müzikal tiyatroda karakterin doğal konuşma tarzına sadık kalarak şarkı söylemesine olanak tanır ve genellikle mikrofon destekli performanslarda tercih edilir (Estill, 2005).

Konuşma temelli söyleyiş biçimleri, özellikle “contemporary commercial music” (CCM- çağdaş ticari veya popüler müzik) repertuarında yaygındır. Bu teknikte vibrato sıklıkla kullanılmaz, ton daha düz ve doğaldır. Sözlerin anlaşılırlığı ön plandadır. Rock müzikallerde, rap-şarkı geçişlerinde ve postmodern anlatılarda kullanılır (Kayes & Fisher, 2020). Bu söyleyiş tarzı, karakterin gerçekçiliğini desteklemek amacıyla tercih edilir.

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniğinin Tanımı ve Özellikleri

Konuşarak şarkı söyleme tekniği, şarkı söylemenin konuşmaya en yakın formudur. Geleneksel bel canto veya klasik tekniklerden farklı olarak, konuşma merkezli bir ses üretimi ile karakterize edilir. Bu teknik, sesin net, anlaşılır ve doğal kalmasını sağlarken, oyunculukla bütünleşmiş bir performans sunar (Kayes, 2000).

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniğinin Bazı Temel Özellikleri Şunlardır

- Doğal konuşma tonuna dayalı fonasyon: Ses, tıpkı konuşur gibi üretilir ve abartılı vibrato veya geniş dinamik geçişlerden kaçınılır.
- Hafif larenks pozisyonu: Larenks (gırtlak) genellikle daha yüksek bir konumda tutulur ve konuşma sırasında olduğu gibi minimal kas gerginliği kullanılır (McCoy, 2012).
- Açık ve anlaşılır diksiyon: Şarkı sözlerinin belirgin şekilde iletilmesi ön plandadır. Konuşma sesi temel alındığı için, vokalin netliği büyük önem taşır (Sundberg, 1987).
- Daha az hava akımı ve yumuşak rezonans: Geleneksel şan tekniklerine kıyasla, daha az hava akımı kullanılır ve rezonans genellikle ağız ve burun boşluklarında hissedilir (Estill, 2005).

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniğinin Müzikal Tiyatroda Kullanımı

Bu teknik, genellikle çağdaş müzikal tiyatro repertuvarında yaygın olarak kullanılır. Özellikle belting tekniği ile, karakterin şarkıyı dramatik anlatım ve diyalog akışıyla bütünleştirmesine yardımcı olur (Sataloff, 1991).

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniğinin sıkça kullanıldığı bazı müzikaller şunlardır:

- Jean Valjean (Les Misérables) – Who Am I?
- Sweeney Todd (Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street) – My Friends
- The Baker (Into the Woods) – No More
- George (Sunday in the Park with George) – Finishing the Hat
- Hamilton (Hamilton) – My Shot

Bu şarkılarda, karakterlerin duygusal yoğunluğu konuşma ritmiyle aktarılır. Özellikle Lin-Manuel Miranda'nın *Hamilton* müzikalinde, konuşarak şarkı söyleme tekniğini ve rap vokali birleşerek diyalog-temelli bir müzikal form oluşturmuştur (McCoy, 2012).

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniğinin Ses Sağlığı Açısından Önemi

Konuşarak şarkı söyleme tekniği, doğru uygulandığında ses tellerine fazla yük bindirmeyen bir yöntemdir. Ancak, yanlış kullanımı durumunda vokal yorgunluk ve ses kısıklığı gibi sorunlara yol açabilir (Sataloff, 1991). Bu teknikle sağlıklı bir şekilde şarkı söylemek için şu hususlara dikkat edilmelidir:

- Doğal nefes kullanımı: Şarkıcı, konuşma sırasında nasıl nefes alıyorsa, aynı şekilde rahat nefes almalı ve ses tellerine fazla baskı uygulamamalıdır (Thurman & Welch, 2000).
- Aşırı vokal gerilimden kaçınmak: Larenksin aşırı yükselmesi veya sertleşmesi önlenmeli, sesin esnek kalmasına dikkat edilmelidir.
- Mikrofon kullanımı: Konuşarak şarkı söyleme tekniği genellikle mikrofon destekli performanslarda daha verimli çalışır, çünkü doğal konuşma seviyesinde şarkı söylemeye olanak tanır (Estill, 2005).

Konuşarak Şarkı Söyleme Tekniğini Geliştirmek İçin Egzersizler

1. Konuşarak şarkı söyleme çalışmaları: Şarkı sözlerini önce konuşarak, ardından ritmik olarak söyleyerek çalışmak (Kayes, 2000).
2. Hafif larenks egzersizleri: Larenksin doğal konumda kalmasını sağlamak için *"m-m-m"* sesiyle rezonans çalışmaları yapmak (Sataloff, 1991).
3. Metin ve melodi entegrasyonu: Şarkı sözlerini normal bir konuşma gibi okuyarak, ardından melodiye ekleyerek doğal akışı sağlamak (McCoy, 2012).
4. Yumuşak başlangıç (soft onset) çalışmaları: Ses tellerinin fazla zorlanmadan kapanmasını sağlamak için hafif başlangıçlar yapmak.

Konuşarak şarkı söyleme tekniği, müzikal tiyatroda konuşmaya en yakın şarkı söyleme yöntemlerinden biridir. Bu teknik, duygusal anlatımı arttırmak, sözlerin anlaşılabilirliğini korumak ve sahnedeki oyunculuğu desteklemek için kullanılır. Özellikle modern müzikallerde ve mikrofon kullanılan sahnelerde büyük bir avantaj sağlar. Ancak, ses sağlığını korumak için doğru nefes tekniği ve larenks pozisyonu kontrolü gibi unsurların bilinçli bir şekilde uygulanması gerekmektedir. Günümüz Broadway müzikallerinde bu teknik, belting ve mix ses gibi diğer tekniklerle birlikte şarkıcının dramatik anlatımını destekleyen temel yöntemlerden biri olmuştur.

Falsetto ve Kafa Sesi (Head Voice)

Erkek şarkıcıların yüksek notalara çıkarken kullandığı *"falsetto"*, özellikle duygu yoğunluğu olan anlarda yumuşaklık sağlar. Kafa sesi ise daha kontrollü, klasikleşmiş bir üst frekans söyleyişidir. Kadınlarda da üst notalarda sıkça kafa sesi kullanılır. Falsetto ile kafa sesi arasındaki fark, rezonans ve ses tellerinin kapanma düzeyiyle ilgilidir.

Müzikal tiyatroda kullanılan vokal teknikleri arasında falsetto ve kafa sesi (head voice) önemli bir yer tutar. Bu teknikler, özellikle yumuşak, lirik ve hafif vokal pasajlarının icrasında kullanılır. Falsetto ve kafa sesi arasındaki farklar genellikle ses tellerinin kullanım biçimi, rezonans alanları ve tını özelliklerine dayanır (McCoy, 2012).

Kafa Sesi (Head Voice) Tekniği

Kafa sesi (*head voice*), sesin üst frekanslarının daha fazla kullanıldığı, rezonansın baş bölgesinde hissedildiği bir vokal tekniğidir. Klasik şan eğitiminin temel bileşenlerinden biri olan kafa sesi, müzikal tiyatroda özellikle klasik ve geleneksel repertuvarlarda önemli bir yer tutar.

- Rezonans Alanı: Ses, daha çok baş boşluklarında (sinüsler, alın ve yanaklar) hissedilir.
- Ses Tellerinin Kullanımı: Ses telleri tam olarak kapanır, ancak esneklik korunur. Ses yumuşak ama güçlüdür (Sundberg, 1987).
- Tını Özellikleri: Yuvarlak, parlak ve rezonanslı bir sestir. Özellikle soprano ve tenor rollerinde yaygın olarak kullanılır (McCoy, 2012).

Kafa Sesi Kullanımına Örnekler

- Christine Daaé (The Phantom of the Opera) – Think of Me
- Hodel (Fiddler on the Roof) – Far from the Home I Love
- Eliza Doolittle (My Fair Lady) – I Could Have Danced All Night
- Cosette (Les Misérables) – In My Life
- Tony (West Side Story) – Maria

Bu şarkılarda kafa sesi, karakterin duygusal anlatımını ve lirizmini desteklemek için kullanılmıştır.

Falsetto Tekniği

Falsetto, erkek şarkıcıların normal ses aralıklarının üzerine çıkmak için kullandıkları, hava akışının arttığı ve ses tellerinin tam kapanmadığı bir teknik olarak tanımlanır. Kadın seslerinde falsetto benzeri bir teknik genellikle "flute voice" (ıslık sesi) olarak adlandırılır (McCoy, 2012).

- Rezonans Alanı: Ses, daha çok yumuşak damak ve baş bölgesinde hissedilir, ancak kafa sesine kıyasla daha havalıdır.
- Ses Tellerinin Kullanımı: Ses telleri tam kapanmaz, bu da sesi daha hava kaçışlı ve yumuşak hale getirir.
- Tını Özellikleri: Hafif, havalı ve bazen fısıltıya yakın bir sestir. Güçlü bir projeksiyon sağlamak zordur, ancak dramatik etki için kullanılır (Sundberg, 1987).

Falsetto Kullanımına Örnekler

- Jean Valjean (Les Misérables) – Bring Him Home
- Frankie Valli (Jersey Boys) – Can't Take My Eyes Off You
- Angel (Rent) – I'll Cover You (Reprise)
- Elder Price (The Book of Mormon) – I Believe
- Marvin, Whizzer vb. (Falsettos)- Falsettos, tüm parçalar

Bu şarkılarda falsetto, duygu yoğunluğu yaratmak ve karakterin naif veya kırılgan yönlerini vurgulamak için kullanılmıştır.

Kafa Sesi ve Falsetto Arasındaki Farklar

Kafa sesi (head voice) ve falsetto arasında bazı belirgin farklar bulunmaktadır. Kafa sesinde ses telleri tam kapanır, bu da daha güçlü, parlak ve yuvarlak bir tını elde edilmesini sağlar. Rezonans, kafa bölgesiyle birlikte göğüs boşluğunda da hissedilir. Bu teknik, özellikle klasik müzik ve geleneksel müzikal tiyatroda tercih edilir ve geniş bir dinamik ses aralığı sunar.

Falsetto ise ses tellerinin tam kapanmadığı, bir miktar hava kaçışının olduğu sestir. Bu nedenle tınısı daha hafif, havalı ve fısıltıya yakın olur. Rezonans daha çok üst solunum yolları ve yumuşak damakta hissedilir. Falsetto, özellikle dramatik ve duygusal anlarda, hafif ifade gerektiren müzikal pasajlarda kullanılır. Ancak projeksiyonu ve gücü, kafa sesine kıyasla daha sınırlıdır.

Kafa Sesi ve Falsetto'nun Müzikal Tiyatroda Kullanımı ve Ses Sağlığı

Kafa sesi ve falsetto, doğru kullanıldığında ses sağlığını koruyan ve uzun süreli performanslarda sürdürülebilirliği sağlayan tekniklerdir. Ancak yanlış uygulamalar, özellikle falsettonun aşırı kullanımı, ses tellerinde gereksiz yorgunluk ve gerginlik oluşturabilir (Sataloff, 1991).

Ses Sağlığını Koruma Yöntemleri

- Doğru nefes desteği kullanmak (Kayes, 2000).
- Ses tellerinin tam kapanmasını sağlamak için uygun ses terapisi içerikli egzersizler yapmak.
- Falsetto kullanımını aşırıya kaçmadan, uygun yerlerde tercih etmek (McCoy, 2012).
- Ses yorgunluğunu önlemek için düzenli hidrasyon ve dinlenme sağlamak (Sataloff, 1991).

Falsetto ve kafa sesi, müzikal tiyatroda farklı vokal ihtiyaçlarını karşılayan iki önemli tekniktir. Kafa sesi, güçlü ve rezonanslı bir tını sağlar, falsetto ise hafif ve duygusal geçişler için kullanılır. Her iki teknik

de şarkıcının duygusal anlatımını zenginleştirerek müzikal tiyatrodaki karakterlerin vokal kimliğini oluşturmasına yardımcı olur. Ancak, sağlıklı bir şekilde kullanılmaları için doğru nefes tekniği, rezonans kontrolü ve ses terapisi uygulamaları önemlidir.

Bir müzikal tiyatro eserinde örneğin Les Miserables veya A Little Night Music gibi müzikallerdeki başlıca karakterlere baktığımızda, bestecinin ve yazarın oyuncunun kullanması gereken şarkı söyleme tekniği ve karakter arasındaki ilkeleri doğrudan kullandığını görürüz. Zaman zaman, örneğin Spamalot gibi oyunlarda, bu iş birliği bir ironi olarak, komik bir efekt yaratmak amacıyla da kullanılmaktadır.

Şarkı Aracılığıyla Oyunculuk: Acting Through Song

Müzikal tiyatronun en ayırt edici özelliklerinden biri, dramatik anlatımın şarkı aracılığıyla sürdürülmesidir. Bu yönüyle müzikal tiyatro şarkıcılığı, yalnızca vokal teknik yeterliliğe değil, aynı zamanda yüksek düzeyde dramatik farkındalığa da ihtiyaç duyar. "*Acting through song*" kavramı, bu iki becerinin bütünsel bir yaklaşımla birleştirilmesini ifade eder. Şarkıcı, şarkının sözlerini yalnızca seslendirmekle kalmaz; aynı zamanda her dizeyi bir dramatik aksiyon olarak sahneler (Donellan, 2002).

Şarkıdaki Dramatik Niyet: Alt Metin ve Amaç

Oyunculuk metodolojilerine göre her repliğin bir amacı ve bir alt metni vardır. Aynı durum müzikal tiyatrodaki şarkılar için de geçerlidir. Bir karakterin şarkı söylerken "ne hissettiği" değil, "ne yapmak istediği" (intention) ön plandadır. Bu, Stanislavski sisteminin vokale uyarlanmış hâli olarak düşünülebilir. Vurgular, artikülasyon ve nefes kullanımı, karakterin amacına hizmet edecek şekilde biçimlenmelidir (Linklater, 2006).

Teknikle İfade Arasındaki Denge

Şarkıcının, teknik kontrolünü kaybetmeden duyguyu aktarması, özellikle eğitim sürecindeki en büyük zorluklardan biridir. Doğru vokal tekniği, ifadenin ön koşuludur; ancak yalnızca teknik kusursuzluk, sahici bir performans için yeterli değildir. Eğitimciler bu noktada, öğrenciyi teknik olarak hazırlarken, aynı zamanda karakterin niyetini sahneleme çalışmaları da yaptırmalıdır.

Şarkı Sözlerinin Dramatik İfadesi

Şarkı aracılığıyla oyunculuk yönteminde, şarkı sözlerinin oyunculuk açısından analizi yapılır. Bu analizde şarkı, klasik bir monolog gibi ele alınır ve ilk aşamada aşağıdaki üç yönerge üzerinde çalışılır:

- Şarkının kime söylendiği (target)
- Hangi duyguya veya çatışmaya hizmet ettiği (conflict)
- Hangi aksiyonlarla ilerlediği (tactic)

Bu bağlamda öğrencilerin yalnızca nota ve ritim çalışmaları değil, aynı zamanda tactic changes (hedef değişimi), beat shifts (duygusal ya da aksiyonel değişim), emotional transitions (duygu geçişi) üzerine de çalışması gerekir (Deer & Dal Vera, 2008).

Örnek İnceleme: "Defying Gravity" – Wicked

Elphaba karakterinin *Defying Gravity* solosu, teknik zorluğunun yanı sıra dramatik yoğunluğuyla öne çıkar. Bu şarkı boyunca karakter, ilk kez kendi gücünü kabul eder, sistemle çatışır ve bağımsızlığını ilan eder. Şarkının ilk bölümlerinde içsel kararsızlıklar hâkimken, final bölümünde yüksek belting teknikleriyle dramatik doruk noktası yakalanır. Oyuncu-şarkıcının burada teknik hakimiyeti kadar, karakterin içsel dönüşümünü vokal olarak yansıtabilmesi de büyük önem taşır.

Örnek İnceleme: "On My Own" – Les Misérables

Éponine'in solo şarkısı *On My Own*, duygusal bir yalnızlık hissinin incelikli bir şekilde aktarılmasını gerektirir. Burada *legit*, *mix ve belt* ses teknikleri arasında geçişler bulunur. Ancak performansın başarısı, bu tekniklerden ziyade oyuncunun içsel yalnızlık temasını nasıl aktardığına bağlıdır. Her cümle, Éponine'in hayal kırıklığıyla gerçeklik arasında savruluşunu anlatır.

Şan Pedagojisi ve Eğitim Süreçleri

Müzikal tiyatroda şan pedagojisi, geleneksel klasik şan eğitiminden hem teknik hem de metodolojik olarak farklılaşır. Öğrencilerin yalnızca ses aralığı veya rezonans kalitesi açısından değil, aynı zamanda dramatik anlatım gücü, stilistik çeşitlilik ve ses sağlığı açısından da desteklenmesi gerekir. Bu nedenle müzikal tiyatro pedagojisi, vokal gelişimi çok boyutlu ele alan bütüncül bir yaklaşım gerektirir.

Teknik ve İfade Odaklı Eğitim Dengesi

Müzikal tiyatro eğitiminde teknik şan becerileri, oyunculukla bütünleşecek şekilde tasarlanmalıdır. Eğitimci, öğrenciye hem sağlam bir vokal altyapı kazandırmalı, hem de bu altyapının sahne üzerinde dramatik amaçlarla kullanılmasını sağlamalıdır. Özellikle genç öğrencilerde teknik gelişimin, ifade gücünü sınırlamadan desteklenmesi önemlidir. (LoVetri, 2002).

Repertuvar Seçimi ve Kişiselleştirme

Müzikal tiyatroda şarkı seçimi yalnızca ses aralığına göre değil, öğrencinin yaşına, oyunculuk seviyesine, kişilik özelliklerine ve teknik becerilerine göre yapılmalıdır. Eğitmen, öğrencinin sesini geliştirecek ancak aynı zamanda onu sahnede başarıyla ifade edebileceği eserleri tercih etmelidir. Seçilecek parçaların vokal stil açısından da çeşitlilik sunması önemlidir. Örneğin bir öğrencinin hem legit hem belt repertuarla çalışması, stilistik esneklik kazandırır.

Öğrenme Sürecinde Somatik Yaklaşım

Modern pedagojik yaklaşımlar, yalnızca ses üretimini değil, bedensel farkındalık ve nefes kontrolünü de şan eğitiminin bir parçası olarak görür. *Alexander Tekniği*, *Feldenkrais* gibi yöntemler, ses üretimin fiziksel boyutlarına odaklanarak öğrencilerin bedenlerini daha bilinçli kullanmalarını sağlar (Linklater, 2006). Bu, özellikle hareketli sahnelerde sesin istikrarı açısından kritiktir.

Performans Öncesi Hazırlık ve Prova Pedagojisi

Müzikal tiyatro şarkıcısı, prova sürecinde yalnızca şarkıyı öğrenmez; aynı zamanda sahne üzerinde bu şarkının dramatik, ritmik ve fiziksel yönlerini entegre eder. Bu nedenle prova süreçleri, eğitimin bir uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Eğitmenler prova pedagojisi içinde teknik geri bildirimleri oyunculukla birleştirmeli; öğrencinin sahnede kendine güvenli ve sürdürülebilir bir vokal üretim biçimi kazanmasını sağlamalıdır.

Performans Pratiği: Ses Sağlığı, Prova Süreci ve Dayanıklılık

Müzikal tiyatroda ses performansı, yalnızca teknik yeterlilikle değil, aynı zamanda süreklilik ve dayanıklılıkla da ölçülür. Bir sanatçının haftada sekiz temsile çıkması, yüksek tempolu koreografiler içinde şarkı söylemesi, uzun monologlar ve güçlü vokal bölümler arasında nefesini ve enerjisini koruması gerekir. Bu bağlamda ses sağlığı, müzikal tiyatro sanatçısı için vazgeçilmez bir öncelik hâline gelir (Thurman & Welch, 2000).

Ayrıca yanlış teknikle şarkı söylemek, sadece ses kalitesini düşürmekle kalmaz, uzun vadede ciddi ses teli rahatsızlıklarına da yol açabilir. Özellikle *belting* veya *twang* gibi güçlü tekniklerde, larenksin aşırı kasılmasından kaçınmak gerekir. Bu nedenle her vokal stil, pedagojik bir rehberlik eşliğinde ve fizyolojik farkındalıkla çalışılmalıdır. Doğru nefes desteği, rezonans kullanımı ve artikülasyon; sesin hem etkili hem de güvenli bir şekilde üretilmesini sağlar.

Ses Sağlığının Temel İlkeleri

Profesyonel müzikal tiyatro sanatçıları, ses sağlığını koruyabilmek için aşağıdaki ilkeleri takip etmelidir:

- Yeterli hidrasyon (su tüketimi)
- Uyku düzeni ve genel sağlık
- Isınma ve soğuma egzersizleri (vocal warm-up & cool-down)
- Gürültülü ortamlardan kaçınma
- Sigara, alkol gibi ses tellerine zarar veren alışkanlıklardan uzak durma
- Alerji ve reflü gibi sorunlara karşı medikal destek alma

Bu ilkeler, ses tellerinin elastikiyetini ve dayanıklılığını artırarak uzun süreli performanslarda zarar görmesini önler (Chapman, 2006).

Prova Süreci ve Enerji Yönetimi

Yoğun prova süreçlerinde sesin korunmasına özen gösterilmesi büyük önem taşır. Özellikle teknik prova haftalarında (tech week), oyuncuların hem şarkı söylemesi hem koreografi çalışması hem de sahnedeki teknik konularla uyumlu hâle gelmesi gerekir. Bu durum fiziksel ve vokal yorgunluğu beraberinde getirir. Eğitmenler ve yönetmenler, prova süreçlerini planlarken sesin dinlenmesine de zaman tanıyan programlar yapmalıdır. Aynı şekilde oyuncular da enerjilerini sahne içinde kontrollü kullanmalı, gerektiğinde sesi marke ederek (sesini tam vermeden şarkıyı prova etme) yöntemine başvurmalıdır.

Isınma ve Soğuma Teknikleri

Performans öncesi vokal ısınma egzersizleri, sadece ses tellerini değil, bedeni ve zihni de hazırlayan bütüncül bir rutindir. Hafif glissando'lar, rezonans artırıcı burun sesleri, düşük yoğunluklu nefes egzersizleri ve yumuşak artikülasyon çalışmaları, profesyonel ısınma rutinlerinin temelini oluşturur. Performans sonrası soğutma egzersizleri ise ses tellerinin gevşemesine, kasların rahatlamasına ve gerginliğin atılmasına yardımcı olur (Thurman & Welch, 2000).

Psikolojik Hazırlık ve Sahne Kaygısı

Müzikal tiyatro, yoğun sahne baskısı ve seyirci ile doğrudan temas nedeniyle şarkıcılarda performans kaygısına neden olabilir. Ses, psikolojik durumdan doğrudan etkilenen bir yapı olduğundan, stres yönetimi teknikleri (meditasyon, nefes çalışmaları, imgeleme vb.) pedagojik sürece entegre edilmelidir. Bazı okullarda oyunculuk dersiyle birlikte performans psikolojisi eğitimi de verilmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, müzikal tiyatroda şarkı söylemenin yalnızca vokal bir beceri değil, aynı zamanda dramatik, pedagojik ve performatif bir eylem olduğunu ortaya koymuştur. Müzikal tiyatro şarkıcılığı, klasik şan tekniklerinden farklı olarak stil çeşitliliği, karakter odaklı ifade biçimleri ve sahne dayanıklılığı gibi çok yönlü bir yaklaşım gerektirir. *Legit, belt, mix, twang, konuşarak şarkı söyleme* gibi farklı şarkı söyleme tekniklerinin

bilinçli kullanımı; şarkıyı oynayarak söyleme yaklaşımıyla bütünleştiğinde, performe edenin yalnızca ses üretmesini değil, hikâye anlatımını da mümkün kılar.

Müzikal tiyatroda şarkı söylemenin çok katmanlı doğası, vokal eğitiminde geleneksel pedagojik yaklaşımların ötesine geçmeyi gerekli kılar. Bu bağlamda, müzikal tiyatro pedagojisi yalnızca teknik ses eğitimini değil; aynı zamanda sahne varlığı, duygusal ifade, karakter analizi ve hatta beden dilini de kapsayan çok boyutlu bir süreçtir. Müzikal tiyatro eğitimi, oyunculuk, dans ve şan disiplinlerini bir bütün olarak ele alır. Bu nedenle, bir ses eğitmeninin yalnızca ses tekniğiyle değil, aynı zamanda öğrencinin sahne üzerindeki anlatım gücüyle de ilgilenmesi gerekir. Bu yaklaşım, öğrencilerin sahnede hem teknik olarak güçlü hem de dramatik olarak inandırıcı performanslar sergilemesini sağlar.

Eğitim süreçlerinde kullanılan pedagojik yöntemler, öğrencinin bireysel özelliklerine göre şekillendirilmelidir. Repertuvar seçimi, teknik gelişim, beden farkındalığı ve performans psikolojisi gibi unsurlar, müzikal tiyatro vokal pedagojisinin yapı taşlarıdır. Her öğrencinin ses tipi, öğrenme biçimi ve ifade potansiyeli farklıdır. Bu sebeple, standart bir eğitim şablonu yerine kişiye özel geliştirilen ders içerikleri çok daha etkili sonuçlar verir. Özellikle karma vokal tekniklerin öğretiminde (örneğin mix ya da twang gibi), öğrencinin mevcut alışkanlıkları göz önünde bulundurularak pedagojik stratejiler belirlenmelidir. Günümüzde ses analiz yazılımları, kayıt teknolojileri ve çevrim içi eğitim platformları, vokal eğitim sürecini destekleyen önemli araçlar haline gelmiştir. Özellikle öğrenciye kendi sesini dinleme ve analiz etme fırsatı sunan uygulamalar, geri bildirim döngüsünü güçlendirirerek öz farkındalığı arttıracaktır.

Ayrıca ses sağlığının korunması, prova süreçlerinin sürdürülebilir planlanması ve sahneye psikolojik olarak hazırlanma da eğitimin vazgeçilmez boyutlarındandır.

Bu bağlamda, müzikal tiyatroda şarkı söyleme teknikleri üzerine yapılacak ileri çalışmalar için bazı öneriler şu şekilde sıralanabilir:

1. Vokal tekniklerin oyunculuk pedagojisiyle entegrasyonunu inceleyen disiplinlerarası araştırmalar teşvik edilmelidir.
2. Farklı müzikal türlerde (klasik müzikaller, rock müzikaller, jazz müzikaller vb.) kullanılan stilistik vokal üretim biçimleri ayrıntılı biçimde karşılaştırılmalıdır.
3. Çocuklar ve gençler için müzikal tiyatro ses eğitimi konusunda daha fazla pedagojik model geliştirilmelidir.
4. Sahne temelli stresin vokal performans üzerindeki etkilerini inceleyen psikoakustik araştırmalar yapılmalıdır.
5. Müzikal tiyatro eğitmenleri için standardize edilmiş eğitim materyalleri oluşturulmalı; teknik ve dramatik becerilerin birlikte çalışılabileceği bir müfredat önerisi hazırlanmalıdır.

Teorik bilgilerin sahne uygulamalarıyla pekiştirilmesi, müzikal tiyatro eğitiminin en güçlü yönlerinden biridir. Öğrencinin öğrendiği vokal tekniği sahnede deneyimlemesi, hem öğrenmeyi hızlandırır hem de kalıcı hale getirir. Bu nedenle prova, repertuvar sınıfları, atölye çalışmaları ve sahnede finalize olan prodüksiyon uygulamaları eğitimin ayrılmaz bir parçası olmalıdır.

Sonuç olarak, müzikal tiyatroda şarkı söylemek; yalnızca “iyi ses” üretme becerisi değil, aynı zamanda sesle hikâye anlatma sanatıdır. Bu sanat, teknik ustalığın ötesinde, karaktere hayat veren, seyirciyle bağ kuran ve duyguyu somutlaştıran bir performans anlayışını gerektirir. Bu çok katmanlı yaklaşımın anlaşılması ve öğretilmesi, müzikal tiyatronun geleceği açısından büyük önem taşımaktadır.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri
Author Details

Sitare Bilge

[1] İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

0000-0003-3793-4889 sitare.bilge@istanbul.edu.tr

Kaynakça | References

Chapman, J. (2006). *Singing and teaching singing: A holistic approach to classical voice*. Plural Publishing.

Deer, J., & Dal Vera, R. (2008). *Acting in musical theatre: A comprehensive course*. Routledge.

Donellan, D. (2002). *The actor and the target*. Theatre Communications Group.

Everett, W. A., & Laird, P. R. (2015). *The Cambridge companion to the musical (2nd ed.)*. Cambridge University Press.

Harrison, S. (2014). *Teaching singing in the 21st century*. Springer.

Kayes. G. (2000). *Singing and The Actor*. Routledge.

Linklater, K. (2006). *Freeing the natural voice (Revised ed.)*. Nick Hern Books.

LoVetri, J. (2008). *Contemporary commercial music survey: Who's Teaching What in Nonclassical Music*. Journal of Voice.

McDonald Klimek, M., Obert, K., & Steinhauer, K. (2005). *The Estill voice model: Theory and translation*. Estill Voice International.

McCoy, S. (2012). *Your Voice: An Inside View*. Inside View Press.

Riggs, S. (1992). *Singing for the Stars*. Alfred Music.

Sabella, D., & Matsuki, S. (2020). *So You Want to Sing Cabaret*. Rowman & Littlefield.

Sataloff, R. T. (2005). *Professional voice: The science and art of clinical care (3rd ed.)*. Plural Publishing.

Stark, J. (2003). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press.

Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press.

Thurman, L., & Welch, G. F. (Eds.). (2000). *Bodymind and voice: Foundations of voice education*. National Center for Voice and Speech.

Titze, I. R. (2000). *Principles of voice production*. National Center for Voice and Speech.

Ware, C. (1998). *Basics of vocal pedagogy*. McGraw-Hill.

Welch, G., & Sundberg, J. (2002). *Solo voice and choral singing*. International Journal of Music Education.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 458–472

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1646387

Başvuru | Submitted 25.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 18.04.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 18.04.2025
Kabul | Accepted 01.05.2025
Online Yayın | Published Online 09.05.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Konservatuvar Öğrencilerinde Fiziksel Uygunluk Parametrelerinin Seçilmiş Bale Hareketlerine Etkisinin İncelenmesi

Investigation the Effect of Physical Fitness Parameters on Selected Ballet Movements in Conservatory Students

Gökçe Akgün [1] & Zeynep Dalğacı [1]

[1] İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, Antrenörlük Eğitimi Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Araştırmanın amacı, konservatuvarda bale eğitimi alan öğrencilerin antropometrik özelliklerinin battement développé, grand battement ve sauté hareketlerine etkisinin incelenmesidir. Öğrencilerin ölçülen fiziksel uygunluk parametreleri ile bale hareket performansı arasındaki ilişkinin tespit edilmesi hedeflenmiştir.

Araştırmamız Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Bale Anasanat Dalı'nda okuyan ortaokul ile lise düzeyindeki toplam 46 öğrencinin katılımıyla gerçekleşmiştir. Öğrenciler 4 ay süresince haftada 5 gün, günde 2 saat bale antrenmanı yapmıştır. Antrenman dönemi öncesinde ve sonrasında boy, kilo, dinlenik nabız, bale hareket performansı sırasındaki nabız, kalça bölgesi eklem hareket açıklığı ölçümleri yapılmıştır. Bale performansı için battement développé, grand battement ve sauté hareketleri seçilmiştir.

Öğrenciler ortaokul kızlar, lise kızlar ve tüm erkek olmak üzere üç gruptan oluşmuştur. Lise devresi kız öğrencilerin kalça bölgesi fleksiyonu ve sol bacak kalça hiperekstansiyonu değerlerinde istatistiksel yönden anlamlı gelişme bulunmuştur. Lise devresi kız öğrencilerin battement développé, grand battement ve sauté performansında istatistiksel açıdan gelişme tespit edilmiştir. Erkek öğrencilerde sauté performansı gelişmiştir. Tüm erkek ve lise devresi kız öğrencilerin kalça fleksiyonu değerlerinde asimetri farkı azalmıştır. Tüm öğrencilerin bale antrenmanı dönemi sonrasında kalça hiperekstansiyonu asimetri farklılık düzeyinde artış tespit edilmiştir.

Abstract

The research aims to investigate the effects of anthropometric characteristics of students receiving ballet education at the conservatory on battement développé, grand battement and sauté movements. It was aimed to determine the relationship between the measured physical fitness parameters of the students and their ballet movement performance.

Our research was conducted with the participation of 46 students from middle school and high school who study at the Ballet Department of the Performing Arts Department of Hacettepe University Ankara State Conservatory. Students practiced ballet 2 hours a day, 5 days a week for 4 months. Height, weight, resting pulse, pulse during ballet movement performance, and hip joint range of motion were measured before and after the training period. For the ballet performance, the battement développé, grand battement and sauté movements were chosen.

A statistically significant improvement was found in the hip flexion and left leg hip hyperextension values of high school female students. A statistical improvement was found in the battement développé, grand battement and sauté performances of high school female students. Sauté performance improved in male students. The asymmetry

Atıf | Citation: Akgün, G. & Dalğacı, Z. (2025). Investigation the effect of physical fitness parameters on selected ballet movements in conservatory students. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 458-472. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1646387

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Akgün, G. & Dalğacı, Z.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Gökçe Akgün gokceakgun@esenyurt.edu.tr

difference in hip flexion values of all male and female high school students decreased. An increase in the hip hyperextension asymmetry difference level was detected after the ballet training period for all students.

Anahtar Kelimeler Bale · bale performansı · nabız · eklem hareket açıklığı

Keywords Ballet · ballet performance · heart rate · range of motion

Extended Summary

Regular training programs are applied to train ballet dancers, as in sports. Each exercise performed during training, including ballet training, prepares the body for the next exercise.

The research aims to investigate the effects of anthropometric characteristics of students receiving ballet education at the conservatory on battement développé, grand battement and sauté movements. The aim was to determine the effect of the four-month training period on the performance of the students via the pulse variable.

The findings obtained in the research may contribute to the development of the educational processes of ballet students. Our study is one of the few studies in Türkiye that measures the physical characteristics and basic technical performance of ballet students.

The research was implemented as an experimental study. Our research was conducted with the voluntary participation of secondary school (6th, 7th and 8th grades) and high school (9th, 10th, 11th and 12th grades) students studying in the Ballet Department of the Performing Arts Department of Hacettepe University Ankara State Conservatory. Male and female conservatory students who were receiving ballet training and were born between 2012 and 2006 participated. The research was completed with a total of 46 students, 13 girls and 3 boys from middle school and 24 girls and 6 boys from high school. Participating students practiced ballet 2 hours a day, 5 days a week for a total of 4 months during one semester.

Anthropometer was used to measure the height of the ballet students, digital scales were used to measure their weight, Polar was used to measure their pulse at rest and during ballet performance, and goniometer was used to measure the hip joint range of motion. In ballet performance measurements, battement développé, grand battement and sauté were selected from the basic movements to monitor the development of students' technical levels. Battement développé and grand battement movements were examined both in the barre and in the middle, and the sauté movement was examined only in the middle as it is a jumping-type movement. Instantaneous pulse measurements were made during these movements performed by the students. Beginning and end-of-term analyses of selected movements comprising ballet performances were carried out by video recording. The measurement data of the students were analyzed statistically for middle school female students, high school female students and all male students. Since the measurement data did not show a normal distribution, the Wilcoxon Signed Rank Test was used in statistical analyses.

It was determined that four months of ballet training did not produce a statistically significant result in the range of motion values in the hip region flexion and hyperextension movements of the groups covering middle school girls and all boys ($p>0.05$). It was determined that four months of ballet training produced statistically significant results in the range of motion values of the hip region flexion movement of high school female students ($p<0.05$). It was found that there was a statistically significant result in the left leg values of high school female students' hip hyperextension values.

It was understood that there was no statistically significant change in the pulse values of the 6th, 7th and 8th grade secondary school female students after four months of ballet training ($p>0.05$). The significance value of the development level of the students in the sauté movement performance was determined as 0.08. After four months of ballet training in groups of high school female students, a statistically significant improvement was found in the performance of battement développé, grand battement and sauté movements ($p<0.05$). Training studies on battement développé and grand battement performances in male students did not create a statistically significant development effect ($p>0.05$).

Before ballet training, the hip flexion joint movement angle data of all students showed similarity between the two legs ($p>0.05$). At the end of the training period, it was determined that the asymmetry difference of female secondary school students increased statistically ($p<0.05$). Ballet training reduced the asymmetry difference in hip flexion values of all male and female high school students. An increase in hip hyperextension asymmetry difference level was detected after the ballet training period of all students ($p<0.05$).

Especially since the battement développé movement was performed at a slower tempo, the difference in movement asymmetry between the legs became more clearly evident. The students' sauté movement performance was consistent with technical improvement as determined by the improvement in their pulse values.

To ensure successful technical development of students, it may be appropriate to perform exercises aimed at reducing asymmetry differences during training.

Konservatuvar Öğrencilerinde Fiziksel Uygunluk Parametrelerinin Seçilmiş Bale Hareketlerine Etkisinin İncelenmesi

Bale geçmişi Rönesans Dönemine kadar dayanan estetik dans hareketlerini içeren performans sanatıdır. Yıllar içinde balenin dans tekniği, işlenen konuları ve sahnelenme alanları çeşitli yeniliklerle gelişerek günümüze ulaşmıştır (Anderson, 1974). Bale eserleri ilk sahnelendikleri dönemden itibaren tarih boyunca popüler sanatsal etkinlikler olmuşlardır. Sahnede üstün bir beceri gerektiren bale, günümüzde aynı özelliğini sürdürmektedir. Bale tarihinde Kuğu Gölü, Fındıkkıran gibi bazı bale eserlerinin diğerlerinden daha popüler olduğu bilinmektedir. Teknik ve sanatsal açıdan bu eserlerin bale tarihine olumlu katkıları olmuş olup içerikleriyle ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Anderson, 1974; Evgin, 2022; Panebianco- Warrens, 2014; Solomon ve ark., 2005).

Başarılı bale performansının gerçekleşmesinde dansçıların ihtiyaç duyulan fiziksel uygunluğa sahip olması gerekmektedir. Bale için sportif anlamda fiziksel uygunluk düzeylerinin geliştirilmesi önemlidir. Sahnede üstün dans becerisi gerekmekle birlikte çeşitli bale eserleri dansçıların fiziksel özelliklerini ön plana çıkarmaktadır (Erinmez, 1998; Hepileri, 2017). Estetik özelliği ve yapılan hareketlerin müzikle etkili uyumu balenin temel sahne sanatları arasında yer almasına neden olmaktadır. Konservatuvarlar bünyesinde bale eğitimi alan öğrenciler fiziksel uygunluk özellikleri ve dans edebilme yeteneklerine göre seçilmektedir. Türkiye'de akademik anlamda bu kurumlarda gerçekleşen bale eğitimi on iki yıllık uzun bir süreyi kapsamaktadır (Hacettepe Üniversitesi Senatosu, 2018; T.C. Resmî Gazete, 2015).

Bale dansçılarının eğitiminde sporda olduğu gibi düzenli antrenman programları uygulanmaktadır (Günay ve ark., 2018; Vaganova, 1969). Bale eğitimini içeren antrenmanlarda yapılan her egzersiz vücudu bir sonraki egzersize hazırlamaktadır. Düzenli olarak yapılan bu çalışmalar bale eğitimi dersleri veya bale antrenmanları olarak tanımlanmaktadır. Öğrenci dansçı adaylarının kas ve algı gelişimlerini doğru tanımlayabilmeleri için bale egzersiz programının belli bir sıraya göre uygulatılması gerekmektedir (Alnıaçık, 1990; Vaganova, 1969). Bale eğitimi sürecinde ilk yıllarda yapılması gereken hareketler ve egzersiz kombinasyonları müfredat uygun şekilde aylık planlamalarla gerçekleştirilmektedir. Öğrencilerin fiziksel ve teknik gelişimleri dikkate alınarak aylık planlamalar düzenlenmektedir. Eğitim müfredatına uygun bale öğrenci düzeyine ulaşıldığında yıl sonunda bazı hareket temposu hızlanmış egzersiz kombinasyonları uygulanabilmektedir (Aksan, 2015a; Aksan, 2015b; Aksan, 2017; Kınoğlu, 2007). Yıllık planlamada sezon başında uygulanan hareketlerde müzikal tempo yavaş, ilerleyen aylarda eğitim alan sınıfın performans durumuna göre hazırlanması önemlidir (Erinmez, 1998). Esneme ve esnemeye yönelik çalışmalar kas kuvveti ve sıçrama performansını azaltabilir ancak bu etkiler yapılan esneme çalışması yöntemine ve çalışmada yer alan popülasyona göre değişiklik gösterilebilir (Solomon ve ark., 2005). Dikkat edilmesi gereken husus esneklik ve kas kuvveti

düzeylerinin baleye uygun nitelikte geliştirilmesidir. Fazla esneklik düzeyi kas kuvvetini azaltabileceği gibi fazla kas kuvvetinin esneklik oranını olumsuz etkilemesi mümkündür.

Bale dansçılarının fiziksel özelliklerinin belirlenmesinde antropometrik ölçümler sıklıkla kullanılmaktadır (Bennell ve ark., 1999; Bennell ve ark., 2001; Hepileri, 2017; Kabakcı ve ark., 2017; Lima ve ark., 2018; Wyon ve ark., 2006). Antropometrik verilerin elde edilmesinde ve fiziksel uygunluğu oluşturan kuvvet, dayanıklılık, esnelik, sürat gibi özelliklerin ölçülmesinde belirli standart ile uygulamalar bulunmaktadır. Performans testleri sayesinde bireylerin fiziksel özellikleri detaylı şekilde incelenebilmektedir (Reiman ve Manske, 2018).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı, konservatuvarda bale eğitimi alan öğrencilerin antropometrik özelliklerinin battement développé, grand battement ve sauté hareketlerine etkisinin incelenmesidir. Öğrencilerin dört ay süren eğitim döneminin nabız değişkeni üzerinden performansta oluşturduğu etkinin tespit edilmesi hedeflenmiştir. Araştırma kapsamında kalça bölgesi fleksiyon ve hiperekstansiyon eklem hareket açıklığı değerlerinin bale tekniği üzerindeki etkisinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırma hipotezleri aşağıdaki gibidir:

- Bale öğrencilerinin sağ bacak ile sol bacak kalça fleksiyonu ve hiperekstansiyonu değerleri arasında benzerlik olması beklenmektedir.
- Ortaokul kız öğrencilerin kalça fleksiyonu ve hiperekstansiyonu değerleri dört aylık bale eğitiminde gelişme gösterecektir.
- Lise kız öğrencilerin kalça fleksiyonu ve hiperekstansiyonu değerleri dört aylık bale eğitiminde gelişme gösterecektir.
- Erkek öğrencilerin kalça fleksiyonu ve hiperekstansiyonu değerleri dört aylık bale eğitiminde gelişme gösterecektir.
- Battement développé, grand battement ve sauté hareketleri sırasındaki nabız değerlerinin ön test son test değerleri arasında farklılık olması beklenmektedir.
- Battement développé, grand battement ve sauté hareketlerindeki teknik hatalarda dört aylık bale eğitimi sonrasında azalma oluşacaktır.

Araştırma kapsamında bir eğitim dönemi içinde öğrencilerin fiziksel uygunluk parametrelerinden olan esneklik özelliklerinden kalça bölgesini etkin kullanabilme düzeyleri takip edilmiştir. Öğrencilerin esneklik özellikleri eklem hareket açıklığı kontrolü ve seçilmiş bale hareketleriyle karşılaştırılmıştır. Araştırmada yer alan ortaokul 6., 7. ve 8. sınıf ile lise 9., 10., 11. ve 12. sınıf öğrencilerinin battement développé, grand battement ve sauté hareketleri teknik doğruluk düzeyi yönünden incelenmiştir. Böylece öğrencilerin seçilmiş bale hareketleri sırasında kalça bölgesi eklem hareket açıklıklarını kullanabilme becerileri takip edilerek bale performans düzeyi nabız değişkeni yönünden analiz edilmiştir. Öğrencilerin bale hareketleri sırasında doğrudan anlık ölçülen nabız değerleri ile temel seviyedeki hareketlerin vücuda etkisine dair genel tespit imkânı oluşmuştur. Yaş gruplarına göre ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

Katılımcıların bale seviyesi ile fiziksel uygunluk – bale performansı ilişkisinin oransal karşılaştırması kalça bölgesi eklem hareket açıklığının etkin kullanım yönünden incelenmesidir. Araştırma kapsamında ortaokul ve lise öğrencilerinin kalça bölgesi eklem hareket açıklığı özelliklerini kullanabilme düzeyleri tespit edilerek sınıf ile cinsiyet farklılıklarına göre oluşan dağılımı belirlenmesi önemlidir. Elde edilen bulguların bale öğrencilerinin eğitim süreçlerinin geliştirilmesine katkı sağlayacak nitelik taşıması mümkün olabilir. Çalışmamız Türkiye'deki bale öğrencilerinin fiziksel özellikleri ile temel teknik performans ölçümlerinin yapıldığı az sayıdaki araştırmadan biridir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırma deneysel çalışma şeklinde uygulanmıştır. Konservatuvarda akademik düzeyde bale eğitimi alan öğrencilerin fiziksel uygunluk ve seçilmiş hareket performans gelişimlerinin takip edilmiştir.

Evren ve Örneklem

Konservatuvarda eğitim alan ortaokul (6., 7. ve 8. sınıflar) ile lise (9., 10., 11. ve 12. sınıflar) düzeyindeki tüm öğrencilerin yer alması planlanmıştır (Hacettepe Üniversitesi Senatosu, 2018; T.C. Resmî Gazete, 2015). Araştırma katılımcıları Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Bale Anasanat Dalı'nda okuyan gönüllü öğrencilerden seçilmiştir. Ortaokul 5. sınıf öğrencileri akademik bale eğitimine yeni başlamaları nedeniyle araştırma dışında tutulmuştur. Bale eğitimi alan 2012-2006 doğum tarihi aralığındaki kız ve erkek konservatuvar öğrencileri katılım sağlamıştır. Öğrenciler reşit olmamaları nedeniyle velilerinden gönüllü katılım onayları alınmıştır. Araştırmaya 2023-2024 eğitim öğretim yılı bahar döneminde herhangi bir sağlık sorunu olmayan ve baleden kaynaklı güncel fiziksel yaralanması olmayan öğrenciler dahil edilmiştir. Eğitim dönemi boyunca sağlık problemi olan öğrenciler araştırmaya dahil edilmemiş, araştırma sürecinde sağlık problemi oluşan öğrenciler araştırmadan çıkarılmıştır.

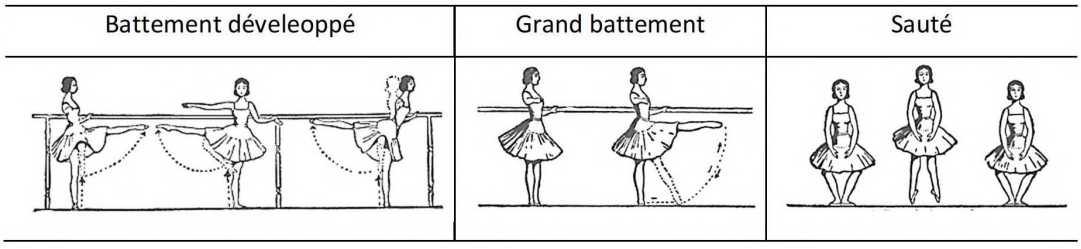
Araştırmaya ortaokuldan 13 kız, 3 erkek, liseden 26 kız, 6 erkek olmak üzere toplam 48 öğrenci katılımcı olmuştur. Bale öğrencileri bir yarıyıllık süre boyunca gözlemlenmiştir. Dokuzuncu sınıftan bir öğrenci dönem ortasında ayak bileğinden sportif yaralanma yaşadığı için, bir öğrenci de bale antrenman ve araştırma ölçümlerine katılım sağlamadığı için araştırma dışında tutulmuştur. Bu nedenle toplam 46 öğrenci ile araştırmamıza devam edilmiştir. Katılımcı öğrenciler bir yarıyıl boyunca toplam 4 ay süresince haftada 5 gün, günde 2 saat bale antrenmanı yapmıştır. Antrenman bilimi açısından bale antlarındaki yüklenme sıklığı 5 birim antrenman olup, yüklenme süresi antrenman başına 2 saat sürmüştür.

Veri Toplama Araçları

Eğitim dönemi başında araştırmaya katılan tüm bale öğrencilerinin bazı fiziksel uygunluk parametreleri ile seçilmiş 3 tane bale hareketi performansı incelenmiştir. Araştırma kapsamında düzenli bale antrenmanı yapan öğrencilerin fiziksel uygunluk ve bale performansı analizleri gerçekleştirilmiştir. Fiziksel uygunluk ölçümlerinde boy, kilo, dinlenik nabız, kalça bölgesi fleksiyonu, kalça bölgesi hiperekstansiyonu parametreleri incelenmiştir. Bale performansı ölçümlerinde öğrencilerin teknik düzeylerinin gelişim takibi için temel hareketlerden battement développé, grand battement ve sauté seçilmiştir (Şekil 1).

Şekil 1

Araştırmada yer alan bale hareketleri (Vaganova, 1969)



Öğrencilerin esneklik özelliklerini bale hareketlerinde kullanma düzeylerinin incelenerek teknik düzeyleri kontrol edilmiştir. Battement développé ve grand battement hareketleri hem barda hem ortada incelenirken, sauté hareketi sıçrama türünde bir hareket olduğu için sadece ortada incelenmiştir. Seçilmiş bu bale hareketleri öğrenciler tarafından yapılırken anlık nabız ölçümleri yapılmıştır. Eğitim dönemi başı ile

eğitim dönemi sonunda gerçekleştirilmiş olan ölçümlerden elde edilen verilerin benzerlik veya farklılıkların tespit edilmesi sağlanmıştır.

Bale öğrencilerinin boy ölçümlerinde antropometre (Seca 213 marka, Almanya), kilo ölçümlerinde dijital tartı (Wiami marka, Çin Halk Cumhuriyeti), dinlenik ve bale hareket performansı sırasındaki nabız ölçümlerinde Polar Verity Sense cihazı (Polar marka, Finlandiya), kalça bölgesi eklem hareket açıklığı ölçümlerinde gonyometre (Baseline marka, Almanya) kullanılmıştır. Bale performanslarını kapsayan seçilmiş hareketlerin dönem başı ve dönem sonu analizleri video kayıtlar alınarak gerçekleştirilmiştir. Bale hareketleri sırasında anlık nabız ölçümü yapılarak öğrencilerin dönem başı ile dönem sonu değerleri karşılaştırılmıştır.

Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Öğrencilerin ölçüm verileri ortaokul kız öğrenciler, lise kız öğrenciler ve tüm erkek öğrenciler olmak üzere istatistiksel açıdan analiz edilmiştir. Ölçüm verilerinin istatistiksel analizinde normallik dağılımı kontrol edilmiş, veriler normal dağılım göstermediği için parametrik olmayan yöntemler uygulanmıştır. İstatistik analizlerin anlamlılık düzeyi 0,05 olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın etik kurul onayı, İstanbul Esenyurt Üniversitesi Etik Kurul Başkanlığı'nın 05.12.2023 tarih, 2023/11-1 numaralı toplantısında, E-12483425-299-39689 sayı bilgisiyle onaylanmıştır.

Bulgular

Araştırma kapsamında bir eğitim dönemi boyunca dört ay düzenli bale antrenmanı yapan konservatuvar öğrencilerine yönelik ölçümler iki ana aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada bazı antropometrik ölçümler yapılarak öğrencilerin baleye yönelik fiziksel uygunluk düzeylerinin tanımlaması desteklenmiştir. İkinci aşamada öğrencilerin battement développé, grand battement ve sauté hareketlerine ait performansları sırasındaki anlık nabız ölçüm değerleri ve teknik düzeyi incelenmiştir. Öğrencilerin fiziksel uygunluk değerlerinden boy, kilo ve dinlenik nabız değerleri; ortaokul kız, lise kız ve tüm erkek öğrenciler olmak üzere üç grupta incelenmiştir. Tablo 1'de öğrencilere ait genel bilgiler yer almaktadır.

Tablo 1

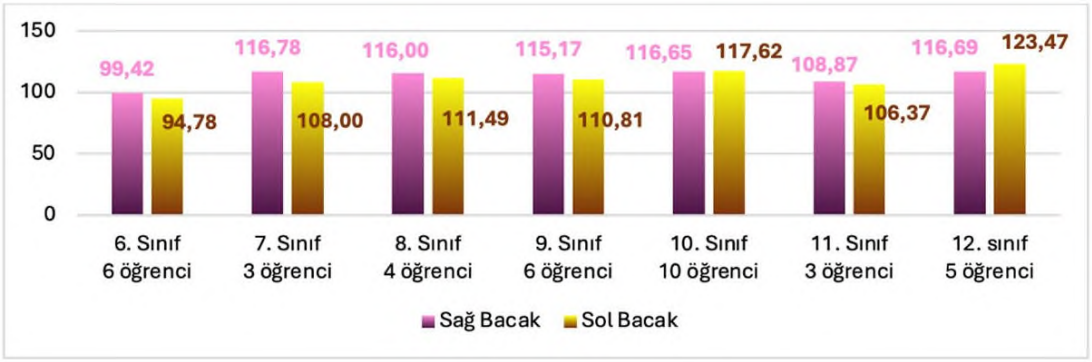
Ortaokul ve lise bale öğrencilerine ait bilgiler

Gruplar	Katılımcı Sayısı	Yaş	Boy	Kilo	Dinlenik Nabız
Ortaokul kız öğrenciler	13	12,7±0,9	151,99±10,27	36,530±7,418	79,15±5,92
Lise kız öğrenciler	24	15,9±1,1	163,29±5,73	68,587±100,946	77,29±10,10
Tüm erkek öğrenciler	9	15,2±1,7	165,93±7,96	54,133±10,834	76,39±9,74

Araştırmada yer alan öğrencilerin cinsiyet dağılımlarına göre kız öğrencilerin sayısı erkek öğrencilerden fazladır. Kız öğrencilerin verileri ortaokul ve lise şeklinde iki ayrı grupta, erkek öğrencilerin verileri bir grupta incelenmiştir. Kalça bölgesi eklem hareket açıklığı değerlerinin sınıflara göre ortalama dağılımı Şekil 2 ve Şekil 3'te yer almaktadır. Erkek öğrenci sayısının az olması nedeniyle sınıf bazlı incelemede sadece kız öğrencilerin verileri kullanılmıştır. Kalça fleksiyonu hareketi değerlerinin sınıflara göre ortalama dağılımı bilgileri Şekil 2'de verilmiştir.

Şekil 2

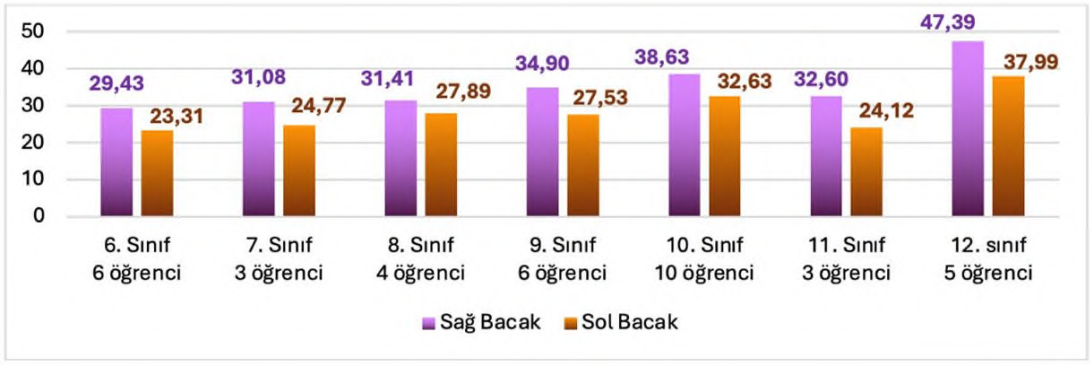
Kalça fleksiyonu değerlerinin kız öğrencileri sınıf dağılımı



Kalça hiperekstansiyonu hareketi değerlerinin sınıflara göre ortalama dağılımı bilgileri Şekil 3'te verilmiştir.

Şekil 3

Kalça hiperekstansiyonu değerlerinin kız öğrencileri sınıf dağılımı



Bale öğrencilerinin kendi kas kuvvetleriyle yaptıkları kalça fleksiyonu ve kalça hiperekstansiyonu hareketlerine ait eklem hareket açıklığı değerleri dört aylık bale eğitimi öncesinde ve sonrasında ölçülmüştür. Yapılan ölçümlerde katılımcıların ölçüm verileri normal dağılım göstermediği için istatistik analizlerde Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır.

Ortaokul kız öğrencilerin kalça bölgesi fleksiyon hareketinde eklem hareket açıklığı değerlerinde dört aylık bale eğitiminin istatistiksel açıdan anlamlı bir sonuç oluşturmadığı tespit edilmiştir (p>,05). Sağ bacak anlamlılık değeri 0,080 olurken, sol bacak anlamlılık değeri 0,650 olarak bulunmuştur. Ortaokul kız öğrencilerin kalça hiperekstansiyonu değerlerinde de istatistiksel yönden anlamlı bir sonuç oluşturmadığı tespit edilmiştir (p>,05). Sağ bacak anlamlılık değeri 0,784 olurken, sol bacak anlamlılık değeri 0,552 olarak bulunmuştur.

Lise devresi kız öğrencilerin kalça bölgesi fleksiyon hareketinde eklem hareket açıklığı değerlerinde dört aylık bale eğitiminin istatistiksel açıdan anlamlı bir sonuç oluştuğu tespit edilmiştir (p<,05). Sağ bacak anlamlılık değeri 0,015 olurken, sol bacak anlamlılık değeri 0,001 olarak bulunmuştur. Lise kız öğrencilerin kalça hiperekstansiyonu değerlerinde de istatistiksel yönden sol bacak değerlerinde anlamlı bir sonuç oluştuğu bulunmuştur (p<,05). Sağ bacak anlamlılık değeri 0,067 olurken, sol bacak anlamlılık değeri 0,006 olarak bulunmuştur.

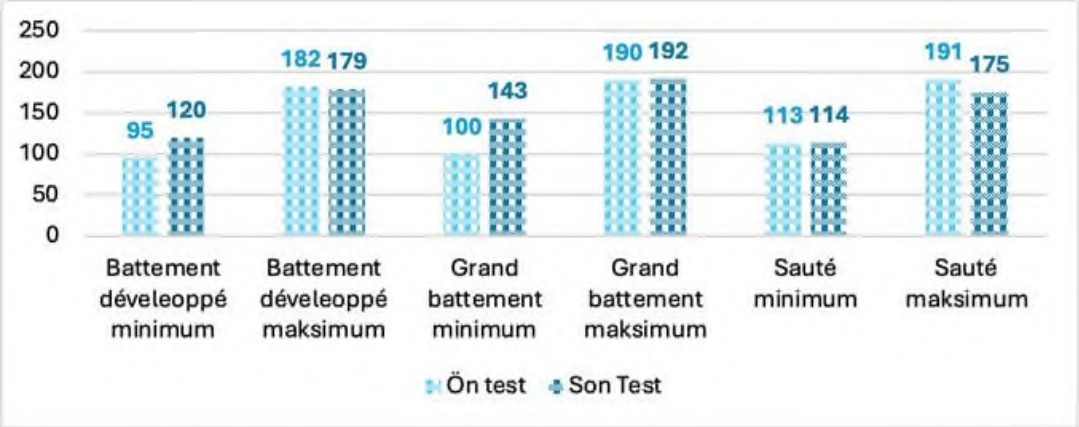
Erkek öğrencilerin kalça bölgesi fleksiyon hareketini kapsayan eklem hareket açıklığı değerleri incelendiğinde dört aylık bale eğitimi döneminin istatistiksel açıdan anlamlı bir sonuç oluşturmadığı tespit edilmiştir (p>,05). Sağ bacak anlamlılık değeri 0,594 olurken, sol bacak anlamlılık değeri 0,161 olarak bulun-

muştur. Erkek öğrencilerin kalça hiperekstansiyonu değerlerinde de istatistiksel yönden anlamlı bir sonuç oluşturmadığı tespit edilmiştir (p>,05). Sağ bacak anlamlılık değeri 0,594 olurken, sol bacak anlamlılık değeri 0,069 olarak bulunmuştur. Sol bacak hiperekstansiyon hareketinde anlamlılığa yakın düzeyde gelişim olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmada yer alan öğrencilerin battement développé, grand battement ve sauté hareketleri sırasında anlık olarak ölçülen nabız değerleri bpm (beats per minute/dakikadaki vuruş sayısı) türünde tespit edilmiştir. Veriler normal dağılım göstermediği için Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılarak istatistik açıdan analiz edilmiştir. Şekil 4'te ortaokul kız öğrencilerin bale hareket performanslarındaki bpm türündeki nabız değerlerinin en yüksek ve en düşük değerleri verilmiştir. Minimum nabız değerlerinin son ölçümlerde artış gösterdiği anlaşılmıştır. Maksimum nabız verilerinde grand battement hareketinde artış olurken diğer hareketlerde azalma tespit edilmiştir.

Şekil 4

Ortaokul kız öğrencilerin bale hareketi minimum ve maksimum değerleri

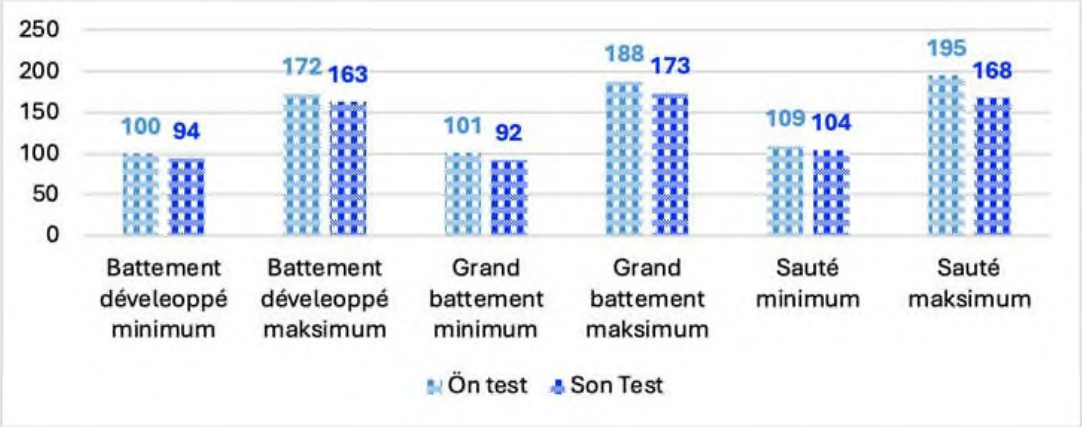


Bale öğrencilerinin dört aylık bale eğitimi öncesi ve sonrasında yapılan battement développé, grand battement ve sauté hareketleri sırasındaki nabız değerleri istatistiksel yönden analiz edilmiştir. İstatistik analizler ortaokul kız, lise kız ve tüm erkek öğrenciler olmak üzere üç farklı grupta Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçlarına göre incelenmiştir.

Ortaokul 6., 7. ve 8. sınıfta okuyan kız öğrencilerin dört ay uygulanan bale antrenmanı sonucunda nabız değerlerinde istatistiksel açıdan değişim yaratmadığı anlaşılmıştır (p>0,05). Öğrencilerin sauté hareketi performansındaki gelişim düzeyinin anlamlılık değeri 0,08 olarak tespit edilmiştir. Şekil 5'te lise kız öğrencilerin bale hareket performanslarındaki bpm türündeki nabız değerlerinin en yüksek ve en düşük değerleri verilmiştir. Öğrencilerin üç bale hareketlerinin minimum ve maksimum nabız değerlerinde son ölçümlerde düşüş olduğu tespit edilmiştir.

Şekil 5

Lise kız öğrencilerin bale hareketi minimum ve maksimum değerleri



Tablo 2'de lise devresi kız ve tüm erkek öğrencilerin yer aldığı gruplarda dört aylık bale antrenmanı sonrasında battement développé, grand battement ve sauté hareketleri performansında istatistiksel açıdan gelişme tespit edildiğine dair bulgular yer almaktadır (p<,05). Erkek öğrencilerde battement développé ve grand battement performanslarına yönelik yapılan antrenman çalışmalarının istatistiksel yönden anlamlı gelişim etkisi yaratmamıştır (p>,05).

Tablo 2

Dört aylık bale antrenmanı sonucunda gelişme olan bulgular

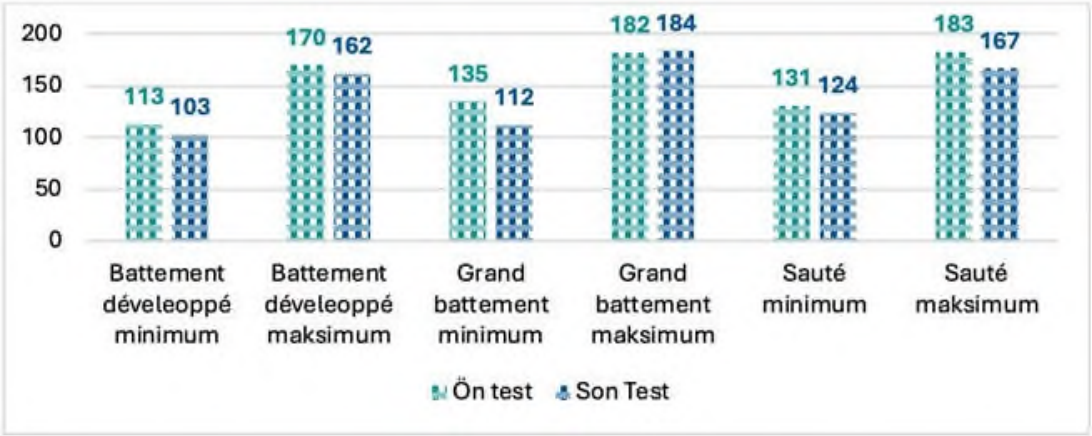
Lise kız öğrenciler		**N**	**Sıra Ortalaması**	**Sıra Toplamı**	**z**	**p**
Battement développé ön son test	Negatif sıralar	15[a]	10,70	160,50	-2,072	**,038**
	Pozitif sıralar	5[b]	9,90	49,50		
	Eşit	4[c]				
	Total	24				
Grand battement ön son test	Negatif sıralar	16[d]	9,88	158,00	-1,979	**,048**
	Pozitif sıralar	4[e]	13,00	52,00		
	Eşit	4[f]				
	Total	24				
Sauté ön son test	Negatif sıralar	8[g]	10,83	195,00	-3,361	**,001**
	Pozitif sıralar	2[h]	7,50	15,00		
	Eşit	4[i]				
	Total	24				
Erkek öğrenciler		**N**	**Sıra Ortalaması**	**Sıra Toplamı**	**z**	***p***
Sauté ön son test	Negatif sıralar	7[g]	4,00	28,00	-2,366	**,018**
	Pozitif sıralar	0[h]	0 ,00	0 ,00		
	Eşit	2[i]				
	Total	9				

a. Battement développé son < Battement développé ön **b.** Battement développé son > Battement développé ön **c.** Battement développé son = Battement développé ön **d.** Grand battement son < Grand battement ön **e.** Grand battement son > Grand battement ön **f.** Grand battement son = Grand battement ön **g.** Sauté son < Sauté ön **h.** Sauté son > Sauté ön **i.** Sauté son = Sauté ön

Şekil 6'da erkek öğrencilerin bale hareket performanslarındaki bpm türündeki nabız değerlerinin en yüksek ve en düşük değerleri verilmiştir. Erkek bale öğrencilerinin maksimum Grand battement nabız değeri dışındaki tüm değerlerin son ölçümlerde azaldığı tespit edilmiştir.

Şekil 6

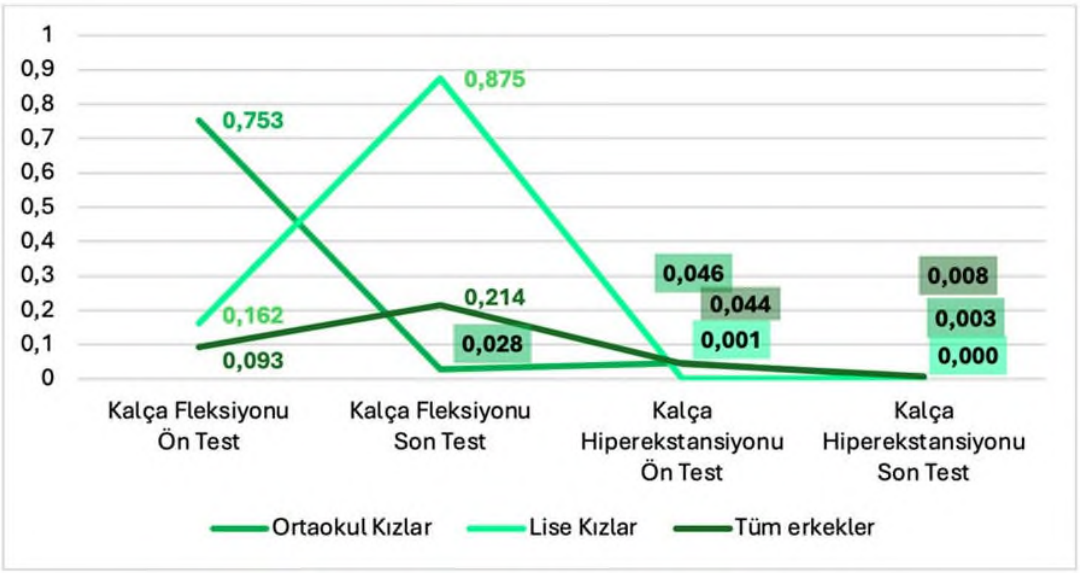
Erkek öğrencilerin bale hareketi minimum ve maksimum değerleri



Öğrencilerin sağ ve sol taraf asimetri düzeylerine yönelik ölçüm değerleri karşılaştırılmıştır. Bale antrenmanı öncesinde tüm öğrencilerinin kalça fleksiyonu eklem hareket açısı verileri arasında iki bacak benzerlik göstermiştir (Şekil 7). Antrenman döneminin sonunda kız ortaokul öğrencilerinin asimetri farklılığının istatistiksel olarak artış gösterdiği tespit edilmiştir ($p<0,05$). Tüm erkek ve lise devresi kız öğrencilerin kalça fleksiyonu değerlerinde bale antrenmanı asimetri farkını azaltmıştır. Öğrencilerin kalça hiperekstansiyonu değerleri bale antrenmanı öncesinde ve sonrasında asimetrik farklılık bulunmuştur. Bale antrenmanı sonrasında kalça hiperekstansiyonu asimetri farklılık düzeyinde artış tespit edilmiştir (Şekil 7).

Şekil 7

Sağ ile sol arasındaki fark düzeyinin analizi



Öğrencilerin battement développé ve grand battement hareketlerinde yaygın olarak karşılaşılan hatalar barda; destek bacağın olduğu bar tarafında doğru eğilme (özellikle yan ve arka yönlerdeki bacak kaldırmalarda), arkaya bacak kaldırırken gövdeyi normalden fazla öne doğru eğme, bacakların yukarı kaldırılmasında destek bacağa ağırlık verme, destek bacağın diz bölgesinin aralıklı olarak bükülmesi, bale

duruşunda olması gereken yukarı doğru uzayarak duruş pozisyonunun hareket anında bozulması sayılabilir. Tespit edilen hatalar dört aylık bale antrenmanı sonunda azalma göstermiştir.

Ortada yapılan battement développé hareketinde bacakların sağ sol tarafta eşit yükseklikte olmadığı tespit edilmiştir. Bu durum öğrencilerin sağ sol bacak asimetri farklılığının bale performansındaki bulgusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle battement développé hareketi daha yavaş tempoda uygulandığı için bacaklar arasındaki hareket asimetrisi farkı daha net ortaya çıkmıştır. Öğrencilerin bazılarında grand battement hareketi sırasında diz bölgesinin kısmi olarak bükülüp tekrar düzeldiği tespit edilmiştir. Bu durum özellikle hareketin düzgün yapılmasını etkilediği gibi bacakların eşit yüksekliklerde yukarı kaldırılmasını zorlaştırmaktadır.

Sauté hareketinde öğrencilerin özellikle sırt bölgesi kaslarının gerektiği gibi kasılmasını sağlamadığı, bunun sonucu olarak zemine inişte aynı konuma inmekte zorlandıkları anlaşılmıştır. Dört aylık bale antrenmanları sonunda öğrencilerin sırt bölgesi kaslarını daha kontrollü şekilde kasılmasının sağlandığı, sauté hareketi performansında teknik doğruluğun arttığı görülmüştür. Öğrencilerin sauté hareket performansı kondisyon düzeyini ifade eden nabız değerlerindeki iyileşme ile uyumlu bulunmuştur. Sauté performansı sırasında nabız değerlerinde iyileşme görülen öğrencilerin hareket tekniğinde de iyileşme olduğu anlaşılmıştır.

Tartışma

Bir eğitim dönemini kapsayan, düzenli yapılan dört aylık bale antrenmanlarının konservatuvar ortaokul ve lise öğrencilerindeki seçilmiş fiziksel uygunluk ile battement développé, grand battement ve sauté hareketlerindeki etkisi incelenmiştir. Bale hareketlerinin uygulanma düzeyi öğrencilerin fiziksel uygunluk seviyesine göre planlanmaktadır.

On iki ay süren akademik bale eğitiminin bale öğrencilerinde kalça bölgesi hareket açıklığını arttırdığı tespit edilmiştir. Ayak bileği dorsi fleksiyon hareket açıklığında gelişme olmadığı anlaşılmıştır. Takibi yapılan bale eğitiminin baleye özgü kas gruplarında daha fazla kuvvet artışı olduğu ifade edilmektedir. Bale eğitiminin 8-11 yaş grubunda alana uygun kas kuvvetinin geliştirilmesinde etkili olduğu ancak bu kazanımların kalıcı olup olmadığının daha fazla çalışma yapılarak incelenmesi tavsiye edilmektedir (Bennell ve ark., 1999; Bennell ve ark., 2001). Elde edilen bulgulara göre erkek öğrenciler dört aylık bale eğitiminin kalça bölgesi eklem hareket açıklığı değerlerinde yeterli gelişim etkisi yaratmadığı anlaşılmıştır ($p>0,05$). Araştırmamızda yer alan ortaokul 6., 7. ve 8. sınıf öğrencilerin antropometrik özellikler ile bale hareket performanslarının lise öğrencilerine göre farklılıklara sahip olduğu tespit edilmiştir. Bennell ve arkadaşlarının (1999, 2001) belirttiği kas kuvvetine bağlı olarak bale hareketi performansında yaş unsuru etkili olabilmektedir.

Kas ve algı gelişiminin doğru tamamlanabilmesi için egzersiz programının belli bir sıra ile uygulatılması gerekmektedir. Bale hareketlerinde müzikal temponun sene başında yavaş, ilerleyen süreç içinde sınıfın durumuna göre hazırlanması son derece önemlidir (Erinmez, 1998). Araştırma kapsamında incelenen kalça bölgesi eklem hareket açıklığının artış göstermesi bale hareketlerinin yapılmasında vücudun fiziksel olarak hazır olduğu ifade eden parametrelerden biri olarak kabul edilebilir.

Bale eğitimin ortaokul devresinde aylara göre yapılan antrenman hazırlıklarının öğrencilerin vücut gelişim hızı göz önünde bulundurularak uygulanmalıdır. Müfredat dikkate alınarak öğrencilerin yıl sonunda ortaya çıkan görsel bilgiler ışığında, bazı allegro kombinasyonları oluşturulabilmektedir (Kınoğlu, 2007). Esneme çalışmaları, eklem esnekliğini arttırırken aynı zamanda spor ve diğer fiziksel aktivitelerde diz kuvveti dengesizliklerini ve alt ekstremite kas ve bağ yaralanma riskini belirlemek için kullanılan Hamstring:Quadriseps (H:Q) kuvvet oranını da azaltabilir (Solomon ve ark., 2005; Lima ve ark., 2018). Kas kuvveti ve eklem hareket açıklığı dengesinin korunmasında yapılacak ölçümler ve bale performansı

analizinin önemi ortaya çıkmaktadır. Araştırmamızda kalça bölgesi eklem hareket açıklığı değerleri ile bale hareketi anındaki nabız değerleri performans düzeyini belirlemedeki etkenler hakkında bilgi vermektedir. Ölçümleri yapılan öğrencilerin dört aylık bale eğitiminde kondisyon gelişimi artarken, kalça bölgesi eklem hareket açıklığı değerlerinde ciddi farklılık oluşmadığı tespit edilmiştir. Araştırmamızda incelenen eklem hareket açıklığı ile nabız değerleri öğrencilerin battement développé, grand battement ve sauté performanslarını doğrudan etkilemektedir.

10-11 yaş arası 10 sağlıklı bale öğrencisinin katılımcı olarak incelendiği çalışmada, alt ekstremitenin kas kuvvet değerlendirmeleri Nicholas Manual Muscle Test aleti kullanılarak fiziksel performans düzeyini belirlenmiştir. Alt ekstremite kasları için Nicholas Manual Muscle Test aletinin bale öğrencilerinin tedavi etkinliğinin ve eğitimin değerlendirilmesinde, alt ekstremiteyi içeren problemlerin belirlenmesinde ve klinik ölçümlerde güvenilir olarak kullanılabileceğini ifade edilmiştir (Yücel ve ark., 2018). Eklem hareket açıklığı değerleri bale hareketlerinin yapılmasında fiziksel uygunluk koşulu olduğu gibi öğrencilerin battement développé, grand battement ve sauté hareketlerini yapabilmesindeki başarı düzeyini etkilemektedir. Araştırmamızda tespit edilen sağ sol taraf asimetrik farklılık düzeyi battement développé, grand battement ve sauté hareketlerinin başarı düzeyini doğrudan etkilemektedir.

Baleye özgü aerobik kondisyon testinin güvenilirliğini ve geçerliliğini geliştirmek için yapılan çalışmada her biri dört dakika süren ve yoğunluğu artan beş bale aşaması uygulanmıştır. Orta düzeyde zorluktaki klasik bale hareketini kullanılarak beceriden ziyade fizyolojik talebi vurgulayan bir format geliştirilmiştir. Yapılan çalışma sonucunda katılımcıların oksijen alımı, bale sınıfı ve performansına ilişkin değerlerin geçerliliği doğrulanmıştır. Geliştirilen testin birçok olası uygulamasıyla klasik bale dansçıları arasında kullanıma uygun olduğu sonucuna varılmıştır (Twitchett ve ark., 2011). Wyon ve arkadaşları (2006) araştırmasında yetişkin bale dansçılarının iki ayakla dikey sıçrama yüksekliği, tek ayakla dikey sıçrama yüksekliği ve antropometrik ölçümleri içeren testler uygulamıştır. Antropometrik ve koreografik faktörlerin bale dansçılarında dikey sıçrama yüksekliğini etkilediği gözlemlenmiştir. Yapılacak ek antrenman programlarıyla bale dansçılarının dikey sıçrama yüksekliğinin daha fazla incelenmesi gerektiği açıklanmıştır (Wyon ve ark., 2006). Yüksek yoğunlukta uygulanan dansa özel testin, dansçıların kardiyovasküler kondisyonunu değerlendirme ve izlemenin güvenilir ve geçerli bir yolu olduğu ifade edilmektedir. Test ile dansçıların alışık oldukları bir ortamda (stüdyo), uygun bir egzersiz modu (dans) kullanılarak ve bale performansı temsil edecek yeterli yoğunlukta değerlendirilmelerine yapılmasına olanak tanınmış olur (Redding ve ark., 2009). Araştırmamızda yer alan öğrencilerin nabız değerleri dört aylık bale eğiminin genel kondisyon düzeyine etkisini ortaya çıkarmıştır.

Araştırmamızda bale öğrencilerinin battement développé, grand battement ve sauté hareketleri performansları nabız değişkeni bakımından incelenerek kondisyon gelişim düzeyleri takip edilmiştir. Bale eğitimi alan öğrencilerin kondisyonel özellikleriyle birlikte kuvvet, dayanıklılık ve esneklik gelişimlerinin takip edilmesine yönelik çalışmalar yapılmaktadır (Ávila-Carvalho ve ark., 2022; Bennell ve ark., 2001; Hepileri, 2017; Kenne ve Unnithan, 2008; Lima ve ark., 2018; Twitchett ve ark., 2011; Wyon ve ark., 2006; Yücel ve ark., 2018). Klasik bale antrenmanlarına ek olarak yapılacak esneklik çalışmaları ile esnekliğin, performansın ve eklem hareket açıklıklarının artırılabileceği, yaralanmaların önlenebileceği öne sürülebilir (Hepileri, 2017). Ergenlik dönemindeki bale dansçıları ve basketbol sporcularının izokinetik olarak ölçülen alt ekstremite kas kuvvetinde benzer özelliklere sahip olduğu, ancak bale dansçılarının basketbol sporcularına kıyasla daha düşük seviyelerde zirve güç ve ortalama güç üretebildiği anlaşılmıştır (Kenne ve Unnithan, 2008). Sıçrama yeteneği performans başarısının belirleyicisi olarak kabul edilir. Birçok spor ile dansta belirleyicilerden ve yeteneklerin belirlenmesinden biri olarak tanımlanmaktadır. On altı haftalık alt ekstremite kuvvet antrenmanının bale dansçılarının sıçrama performansına etkisi incelenmiştir. Uygulanan kuvvet antrenmanı programı öncesi ve sonrasında her katılımcının vücut ağırlığı kullanılarak değerlendirilmiştir. Bale dansçılarının sıçrama performansının iyileştirilmesinde tamamlayıcı kuvvet antrenmanlarının belirleyici etkisi olduğu

düşünülmektedir (Ávila-Carvalho ve ark., 2022). Araştırmamızdaki tüm öğrencilerin sauté hareket performansı incelendiğinde kondisyon gelişiminin bu hareket performansını geliştirdiği anlaşılmıştır. Ortaokul 6., 7. ve 8. sınıfta okuyan kız bale öğrencilerinin dört aylık bale eğitiminin sauté hareketi performansı gelişimine yeterli olmadığı, başarılı gelişim için antrenman süresinin artırılması gerekebilir.

Araştırmamızın dört aylık sadece bir yarıyıllık süreyi kapsaması, örneklem grubunun özel yetenek sınav sonuçlarına göre öğrenci sayılarına bağlı olarak sınırlı kalması ve kız erkek öğrenci sayısı arasındaki farklılıklar sınırlılıklarımızı oluşturmaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmalarda bu sınırlılıkların giderilmesi faydalı olabilir.

Sonuç

Araştırma sonucunda, lise düzeyindeki öğrencilerde belirgin gelişimler tespit edilmiş ancak ortaokul öğrencilerinde istatistiksel açıdan anlamlı değişimler gözlemlenememiştir. Bunun nedenini bale eğitiminin yaşa ve antrenman süresine bağlı farklılıklar göstermesi oluşturmaktadır. Dört aylık bale antrenmanının kız lise öğrencilerine ait battement développé, grand battement ve sauté hareketleri performans düzeyini geliştirmektedir ($p<0,05$). Ortaokul 6., 7. ve 8. sınıfta okuyan kız bale öğrencilerinin aynı hareketlerde performans gelişiminde anlamlı farkın oluşmadığı tespit edilmiştir. Antrenman döneminin uzatılması durumunda sauté hareketinin istatistiksel yönden anlamlı değişikliğe neden olabileceğine dair öngörü oluşmuştur. Kız lise öğrencilerinin düzenli yaptıkları bale antrenmanlarının sauté hareketindeki nabız değerinde yüksek düzeyde azalma olduğu, grand battement hareketinde ise düşük düzeyde anlamlı nabız değeri düşüşü olduğu tespit edilmiştir. Dört ay düzenli olarak yapılan bale antrenmanının erkek öğrencilerin sauté hareketi performansında gelişme oluşturmaktadır ($p<0,05$). Araştırma kapsamında dört ay süren bale antrenmanı öğrencilerin kalça hiperekstansiyonu açılarında sağ ile sol taraf arasındaki asimetri farklılığını artırmıştır. Öğrencilerin asimetrik farklılıklarının azalması için çalışılan hareket kombinasyonlarının sağ ve sol taraflarda uygulanması, belirli aralıklarda eklem hareket açıklığı ölçümlerinin yapılması önerilmektedir. Eklem hareket açıklığının bale hareketlerinde etkili kullanımı için sağ ve sol tarafın eşit şekilde çalıştırılması faydalı olacaktır. Öğrencilerin teknik açıdan başarılı gelişiminin sağlanması için asimetri farklılığının azaltılmasına yönelik egzersizlerin yaptırılması uygun olabilir. Bu egzersizler bölgesel eklem hareket açıklığı ile kas kuvvetini geliştirici özellikte baleye uygun türde olmalıdır. Öğrencilerin asimetrik farklılık düzeyini azaltmak için yapılacak egzersizlerde direnç lastiklerinin kullanılması uygun olabilir. Direnç lastiğinin sertlik düzeyi iyi ayarlanarak öğrencilerin egzersiz yaparken herhangi bir sağlık sorunu yaşamadan yapmasına dikkat edilmesi önerilmektedir. Gelecek araştırmalarda bale öğrencilerinin eklem hareket açıklığı ile nabız değerlerinin pirouette ve kombinasyonlu hareketler gibi ileri teknik beceri gerektiren uygulamalara etkisi incelenebilir. Asitmetrik farklılıkların azaltılmasına yönelik egzersiz programları yaptırılarak bale öğrencilerine etkisi takip edilebilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı İstanbul Esenyurt Üniversitesi'nden (Tarih: 05.12.2023, Sayı: 2023/11-1) alınmıştır.
Hasta Onamı: Yazılı hasta onamı bu çalışmaya katılan katılımcılardan alınmıştır.
Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- G.A., Z.D.; Veri Toplama- G.A., Z.D.; Veri Analizi/Yorumlama- G.A.; Yazı Taslağı- G.A., Z.D.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- G.A.; Son Onay ve Sorumluluk - G.A., Z.D.
Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of İstanbul Esenyurt University (Date: 05.12.2023, Number: 2023/11-1).

Informed Consent Written informed consent was obtained from all participants who participated in this study.
Peer Review Externally peer-reviewed.
Author Contributions Conception/Design of Study- G.A., Z.D.; Data Collection- G.A., Z.D.; Data Analysis/Interpretation- G.A.; Drafting Manuscript- G.A., Z.D.; Critical Revision of Manuscript- G.A.; Final Approval and Accountability- G.A., Z.D.
Conflict of Interest The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details

Gökçe Akgün
[1] İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, Antrenörlük Eğitimi Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-9487-6932 gokceakgun@esenyurt.edu.tr

Zeynep Dalğacı
[1] İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Beden Eğitimi ve Spor Yüksekokulu, Antrenörlük Eğitimi Bölümü, İstanbul, Türkiye
0009-0004-3413-9155

Kaynakça | References

Aksan, M. (2015). *I. Yıl Klasik Bale Eğitimi*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Aksan, M. (2015). *II. Yıl Klasik Bale Eğitimi*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Aksan, M. (2017). *III. Yıl Klasik Bale Eğitimi*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Alnıaçık, E. (1990). *Klasik Akademik Dans*. (Çev. Özgü, M.). MİA Matbaacılık.

Anderson, J. (1974). *Dance*. Newsweek Books.

Ávila-Carvalho, L., Conceição, F., Escobar-Álvarez, J. A., Gondra, B., Leite, I., & Rama, L. (2022). The effect of 16 weeks of lower-limb strength training in jumping performance of ballet dancers. *Frontiers in Physiology, 12*, 774327.

Bennell, K. L., Khan, K. M., Matthews, B. L. & Singleton, C. (2001). Changes in hip and ankle range of motion and hip muscle strength in 8–11 year old novice female ballet dancers and controls: a 12 month follow up study. *British Journal of Sports Medicine, 35*(1), 54-59.

Bennell, K., Khan, K. M., Matthews, B., De Gruyter, M., Cook, E., Holzer, K. & Wark, J. D. (1999). Hip and ankle range of motion and hip muscle strength in young female ballet dancers and controls. *British Journal of Sports Medicine, 33*(5), 340-346.

Erinmez, Ö. (1998). *Klasik bale eğitiminde müzik örnekleriyle ilk üç yılın müzik formları ve beşinci yıl sınav programı* (Tez No: 73510). [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Evgin, D. (2022). *Klasik Bale Teori ve Analiz*. (Editör: E. Demiröz Duru). Boyut Yayınları.

Günay, M., Şıktar, E. & Şıktar, E. (2018). *Antrenman Bilimi*. Gazi Kitabevi.

Hacettepe Üniversitesi Senatosu. (2018). Hacettepe Üniversitesi Bale Dansçılığı Özel Yetenek Giriş Sınavı Yönergesi. Hacettepe Üniversitesi Yönergeleri. https://oidb.hacettepe.edu.tr/tr/menu/mevzuat-9 (Erişim Tarihi: 01/10/2023).

Hepileri, B. (2017). *Klasik bale eğitiminde yeni başlayan öğrencilere uygulanan egzersiz programının antropometrik ölçüm sonuçları üzerine etkilerinin değerlendirilmesi* (Tez No: 481330). [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Kabakcı, A. G., Yücel, A. H. & Ayvazoğlu, S. (2017). Physical characteristics of students to receive ballet training. *Cukurova Medical Journal, 42*(1), 55-60.

Kenne, E. & Unnithan, V. B. (2008). Knee and ankle strength and lower extremity power in adolescent female ballet dancers. *Journal of Dance Medicine & Science, 12*(2), 59-65.

Kınoğlu, A.A. (2007). *Klasik bale eğitiminin ilk üç yılında küçük allegro egzersizlerinin analizi ve kombinasyonları* (Tez No: 192009). [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Lima, C. D., Brown, L. E., Ruas, C. V. & Behm, D. G. (2018). Effects of static versus ballistic stretching on hamstring: quadriceps strength ratio and jump performance in ballet dancers and resistance trained women. *Journal of Dance Medicine & Science, 22*(3), 160-167.

Panebianco-Warrens, C. (2014). Exploring the dimensions of flow and the role of music in professional ballet dancers. *Muziki, 11*(2), 58-78.

Redding, E., Weller, P., Ehrenberg, S., Irvine, S., Quin, E., Rafferty, S., Wyon, M. & Cox, C. (2009). The development of a high intensity dance performance fitness test. *Journal of Dance Medicine & Science, 13*(1), 3-9.

Reiman, M. P. & Manske, R. C. (2018). *İnsan Performansında Fonksiyonel Testler*. (Çeviren: Ç. Bulgan, M.A. Başar). İstanbul Tıp Kitabevleri.

Solomon, R., Solomon, J., & Minton, S. C. (2005). *Preventing dance injuries*. USA: Human Kinetics.

T.C. Resmî Gazete. (2015). Yükseköğretim Kurumları Devlet Konservatuvarları Müzik ve Bale İlköğretim Kurumları ile Müzik ve Sahne Sanatları Liseleri Yönetmeliği. (2015). T.C. Resmî Gazete (29237, 15 Ocak 2015).

Twitchett, E., Nevill, A., Angioi, M., Koutedakis, Y., & Wyon, M. (2011). Development, validity, and reliability of a ballet-specific aerobic fitness test. *Journal of Dance Medicine & Science, 15*(3), 123-127.

Vaganova, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet*. 8Translate: A. Chujoy). Dover Publications.

Wyon, M., Allen, N., Angioi, M., Nevill, A., & Twitchett, E. (2006). Anthropometric factors affecting vertical jump height in ballet dancers. *Journal of Dance Medicine & Science, 10*(3-4), 106-110.

Yücel, A. H., Ayvazoğlu, S., Polat, S. Ö., & Kabakcı, A. G. (2018). Test-retest reliability of muscle strength evaluations in healthy ballet students. *Cukurova Medical Journal, 43*(4), 936-940.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 473–483

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1647286

Başvuru | Submitted 26.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 01.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 12.06.2025
Kabul | Accepted 13.06.2025
Online Yayın | Published Online 16.06.2025

Derleme Makalesi | Review Article

Açık Erişim | Open Access

Arpın Yapısal Gelişimi Bağlamında Barok, Klasik ve Romantik Dönem Arp Konçertoları

Harp Concertos of the Baroque, Classical, and Romantic Periods in the Context of the Structural Development of the Harp

Gözde Ece Yavaş Öztürk [1]

[1] Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Arp Sanat Dalı, İzmir, Türkiye

Öz

Bu çalışma, arp repertuvarı arasından seçilmiş önemli konçertoları, çalgının tarihsel gelişimi bağlamında değerlendirmektedir. Çalgının teknik evriminin Barok, Klasik ve Romantik dönemlerde yazılmış arp konçertoları üzerindeki etkilerini araştırmaktadır. Barok Dönemde arp, çoğunlukla eşlikçi bir çalgı olarak kullanılmış, pedal mekanizmasının gelişmemiş olması ve arpın tını özellikleri nedeniyle solo eserler sınırlı kalmıştır. Klasik Dönemde ise, çalgının gelişmesi ile birlikte solo bir enstrüman olarak öne çıkmıştır. Romantik Dönemde arp repertuvarı zirveye ulaşmış, melodik zenginlik ve teknik beceriyle dikkat çekmiştir. Çalışma, dönemin belirgin özelliklerine paralel olarak arp için yazılmış konçertoların gelişimini ve transkripsiyonları doküman analizi yöntemiyle ele alarak, çalgının eğitimine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada, Barok dönem repertuvarının sınırlılıklarını aşmak amacıyla gerçekleştirilen transkripsiyonların önemi vurgulanmıştır. Transkripsiyon sürecinde ortaya çıkan dönemsel üslup farklarının, yorum pratiği üzerinde nasıl bir karmaşaya yol açtığı incelenmiş; bu durumun hem nedenleri hem de sonuçları değerlendirilmiştir. Ayrıca çalışma, arp repertuvarında pedagojik ve sanatsal açıdan önemli bir yere sahip olan konçertoların zaman içerisinde nasıl daha özgür, biçimsel olarak esnek yapılara dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Abstract

This study evaluates significant concertos selected from the harp repertoire within the context of the instrument's historical development. It investigates the impact of the harp's technical evolution on harp concertos composed during the Baroque, Classical, and Romantic periods. In the Baroque Period, the harp was predominantly used as an accompaniment, and due to the underdevelopment of its pedal mechanism and its tonal characteristics, solo works for the instrument were limited. During the Classical Period, however, the development of the harp allowed it to emerge as a solo instrument. In the Romantic Period, the harp repertoire reached its peak, characterized by melodic richness and technical prowess. This study aims to contribute to harp education by examining the development of concertos written for the harp and their transcriptions through document analysis, in parallel with the distinctive characteristics of each period. It highlights the significance of transcriptions made to expand the limited Baroque repertoire. Furthermore, it explores how stylistic discrepancies between historical periods have led to interpretive complexities during the transcription process, assessing both their causes and consequences. Lastly, the study reveals how concertos holding a critical pedagogical and artistic role in the harp repertoire have gradually evolved into freer and more flexible formal structures over time.

Anahtar Kelimeler Arp Repertuvarı · Arp Konçertoları · Arp Kadansları

Keywords Harp Repertoire · Harp Concertos · Harp Cadences

Atıf | Citation: Yavaş Öztürk, G. E. (2025). Harp concertos of the baroque, classical, and romantic periods in the context of the structural development of the harp. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 473-483. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1647286

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Yavaş Öztürk, G. E.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Gözde Ece Yavaş Öztürk gozdeece.yavasozturk@deu.edu.tr

Extended Summary

This study examines the evolution of the harp repertoire through concertos composed during the Baroque, Classical, and Romantic periods, with a particular focus on the instrument's technical development and its impact on compositional practices. Concertos have been chosen as the primary research focus due to their structural clarity and their capacity to most effectively reflect technical progress.

In the Baroque period, the harp was predominantly employed as an accompanying instrument rather than a solo vehicle. Literature suggests that no original solo harp concertos were composed during this era, which can be attributed to the instrument's technical limitations, especially the lack of a sophisticated pedal mechanism. The nature of Baroque music centered around horizontal polyphony often conflicted with the harp's resonant qualities, occasionally leading to blurred textures. This acoustic challenge may partly explain the limited number of transcriptions of Baroque works for harp. Nevertheless, considering the capabilities of modern concert harps, well-crafted transcriptions can significantly enrich the Baroque concerto repertoire.

The Classical period marked the emergence of the harp as a true solo instrument, as improvements in technique and design especially the development of the single-action pedal system expanded its tonal and expressive possibilities. As Hüseynova (2014) indicates, the transition from a single-action to a double-action pedal mechanism facilitated greater harmonic mobility, tonal variety, and new sound effects, which in turn enhanced expressive potential. This technical evolution contributed to the compositional richness of Classical harp concertos, which began to feature more lyrical and technically intricate solo writing. The Flute and Harp Concerto in C Major, K. 299, by Wolfgang Amadeus Mozart is a key work from this period, notably featuring a later cadenza by Carl Reinecke. This Romantic-style cadenza marked by sweeping arpeggios and dense harmonic motion deviates from the original Classical aesthetic and reflects the period's interpretative transitions. Nonetheless, this has not prevented Mozart's Concerto for Flute and Harp from becoming one of the most frequently performed concertos today.

During the Romantic era, the invention of the double-action pedal system by Sébastien Érard in 1810 enabled harpists to execute fully chromatic passages with greater ease, thereby allowing composers to explore richer harmonies and more elaborate orchestration. Romantic harp concertos exhibit enhanced lyrical expression, emotional depth, and virtuosic passages. Carl Reinecke's Op. 182 Harp Concerto in E Minor stands as one of the era's most prominent examples, offering both technical challenges and melodic beauty. This period saw a peak in harp concerto writing, as the instrument was finally recognized as a fully expressive and dynamic solo voice within the orchestra.

While the fast-slow-fast three-movement structure was preserved across all three periods, the stylistic evolution of concertos is evident in the harmonic language and formal liberties, particularly in the second and third movements. The increasing freedom in form and texture from the Classical to Romantic periods parallels the harp's technical and expressive development.

One of the most illustrative examples of stylistic divergence through transcription is found in Marcel Grandjany's 1933 edition of Handel's Harp Concerto in B-flat Major, Op. 4 No. 6. Although originally composed for the organ, the piece was adapted for harp with cadenzas that reflect a Romantic rather than a Baroque aesthetic, highlighting the tension between historical authenticity and expressive innovation. A similar stylistic inconsistency is seen in Carl Reinecke's cadenza for Mozart's K. 299 concerto, where Romantic virtuosic flair replaces Classical restraint.

In conclusion, this study explores how the concerto genre has mirrored the harp's transformation from a modest continuo instrument to a fully realized solo voice. By tracing the historical trajectory of the harp through these key periods, the research underscores the importance of transcription in enriching the limited Baroque repertoire and enhancing pedagogical resources. At the same time, it reveals how evolving instrument design has informed both compositional style and performance practice, reinforcing the harp's dual role as both a technically demanding and artistically expressive instrument.

Arpın Yapısal Gelişimi Bağlamında Barok, Klasik ve Romantik Dönem Arp Konçertoları

Fransızca kökenli bir sözcük olan repertuvar Sözer'e göre (1996) "Bir müzik topluluğunun ya da sanatçının yorumlamaya hazır olduğu parçalar, bir müzik türünde yazılmış parçaların tümü" şeklinde ifade edilmektedir. O halde müziğin canlı performanslarında yer alan eserlerin geniş bir yelpazesini ifade ettiğini ve bu eserlerle, müzik topluluklarının veya sanatçıların kendilerine özgü yeteneklerini sergilediğini söyleyebiliriz.

Repertuvar, bestecilerin bir çalgı için yazdıkları eserlerin bütünü olarak da değerlendirilebilir. Bir çalgının temel tekniklerini öğrenen bir öğrenci, öğretmeni rehberliğinde o çalgı repertuvarı içerisindeki teknik gelişim sağlayan eserleri çalışabilir (Aktaş, 2017). Örneğin bir öğrenci arp repertuvarının en önemli teknik eserlerini öğretmeniyle çalışarak teknik gelişim gösterebilir.

Bununla birlikte eserler belirli kriterlere göre sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırma müzik türü (örneğin caz repertuvarı) şeklinde olabileceği gibi hem çalgı hem de müzik dönemlerine göre (Barok Dönem arp repertuvarı veya Klasik Dönem arp repertuvarı gibi) yapılabilir.

Bir çalgıda uzmanlaşmak isteyen öğrencilerin o çalgı için bestelenmiş eserlerden önemli türleri repertuvarına alması oldukça yararlıdır. Bu beste türleri arasında en çok tercih edilen türlerden birisi konçertolardır. En basit anlamıyla konçertolar, bir çalgının teknik özelliklerinin gösterildiği orkestra eşlikli parçalardır (Gül, 2015). Öğrenciler için orkestra önünde bir konçerto seslendirmek müzikal gelişimleri açısından oldukça prestijli bir durumdur. Bu sebeple öğretmenler öğrencilere en bilinen konçertoları çalıştırarak öğrencilerin repertuvarlarına kazanım olarak eklemelerine rehberlik edebilirler (Aktaş, 2017). Bu durum yalnızca eğitim esnasında değil, müzisyenlerin kariyerleri süresince de devam edebilir.

Bu çalışmada, arp konçertosu repertuvarındaki sınırlılıkların nedenlerini anlamak amacıyla, Barok, Klasik ve Romantik dönemlere ait seçilmiş eserler incelenmiştir. Çalışma kapsamında arp repertuvarından en sık seslendirilen George Frideric Handel'in HWV 294 Op. 4 No. 6 Si Bemol Majör Arp Konçertosu, Wolfgang Amadeus Mozart'ın K.299 (K.297c) Do Majör Flüt-Arp Konçertosu ve Carl Reinecke Op. 182 Mi Minör Arp Konçertosu ele alınarak dönemlerin genel özellikleri ile çalgının gelişimine doğru orantılı değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Yöntem

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. İlk olarak, ilgili literatür taraması yapılarak Barok, Klasik ve Romantik dönemlerde arp çalgısının gelişimi ve bu dönemlere ait arp konçertoları hakkında bilgi toplanmıştır. Ardından, arp repertuvarı içinde en sık seslendirilen üç konçerto, dönemlerinin genel müzikal özellikleri ve arp çalgısının teknik gelişimi bağlamında incelenmiştir. Bu süreçte, eserlerin orijinal notaları ve mevcut kayıtları analiz edilerek, bestecilerin arp için yazdığı veya diğer çalgılar için yazılmış eserlerin arp için uyarlanmış versiyonları değerlendirilmiştir.

Arp Çalgısının Mekanizma Gelişimi

Tarihte ilk kez Antik Mısır ve Mezopotamya topraklarında kalıntılarına ulaşılan açı şeklindeki arp çalgıları, 1660'larda akort çivilerinin altına sesi kıstırarak tizleştiren U şeklindeki kancaların eklenmesiyle ilk mekanizma gelişimini göstermiştir (Görsel 1).

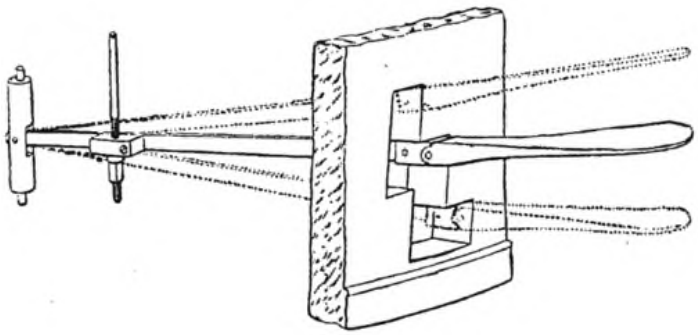
Görsel 1
Kancalı Arp



Kaynak: Rensch, 2017, s. 113

Ancak bu girişim, bir müzik eserini seslendirirken her iki elin tellerde olduğu anlarda, kancayı hareket ettirmek için gereken süre nedeniyle yetersiz kaldı. 1720'lerde Jacob Hochbrücker, her bir tel için ayrı ayrı kanca değişimi yapma zorunluluğunu ortadan kaldıran ve tek bir pedal hareketiyle örneğin tüm Do seslerine baskı yapabilecek pedal mekanizmasını icat etmiştir (Aubat-Andrieu vd., 2019, ss.4-5). Bu sistemde pedal, sütun içinden geçen metal çubuklar aracılığıyla ayar pimlerini hareket ettirerek tele baskı yapar ve kanca işlevini yerine getirirdi. Böylece ses yarım ses tizleşir ve pedal geri bırakıldığında tekrar yarım ses pesleşirdi. Zamanla tek kademeli olan bu pedal sistemi kromatik pasajlarda yeterli olmadı ve 1782'de Fransız arp yapımcısı Jacques Georges Cousineau ardından 1810'da Sébastien Érard Görsel 2'de yer alan ve günümüzde de kullanılmaya devam eden çift kademeli pedal mekanizmasını geliştirmiştir (Sachs, 2012, s. 400).

Görsel 2
Çift Kademeli Pedal Mekanizması



Kaynak: Sachs, 2012, s. 400

Bu verilere göre dönemsel olarak ele alındığında Barok Dönemin başlarında arp çalgısı kanca mekanizması kullanılırken dönemin sonuna doğru tek kademeli pedallı sisteme geçmiştir. Başlangıçta yalnızca Do, Re, Fa, Sol ve Si bemol sesleri için beş pedaldan oluşan sistem, bestecilerin arp için yazabilecekleri eserlerde ciddi bir sınırlayıcı unsurdu. Klasik Dönemin başlarında pedal sayısının yediye çıkarılması bu soruna kısmi bir çözüm getirse de teknik açıdan yeterli bir gelişim sağlayamadı. Klasik Dönemin ortalarında Cousineau tarafından geliştirilen çift kademeli pedal mekanizması, arpın tonal olanaklarını genişletme açısından önemli bir yenilik sunmuştur. Ancak bu mekanizma, dönemin sonunda Érard'ın çift kademeli pedal sistemini duyurmasına kadar yaygınlık kazanmamış ve sınırlı ilgi görmüştür. Bu durum da eserlerin Klasik Dönemde tek kademeli pedal sistemine göre yazılmasını açıklamaktadır. Romantik Dönem ile çalgının gelişimi tamam-

lanmış ve çift kademeli pedal sistemi ile çalma teknikleri çeşitlenmiştir. Bu da arpa olan ilgiyi ve çalgı için bestelenen eserlerin sayısını arttırmıştır.

Barok Dönemde Arp Konçertoları

Müzik tarihinde arp için yazılmış eserlerin çeşitli nedenlerle sınırlı olduğu bilinmektedir (Luzzati, 2023). Bu sınırlılık Barok Dönem içerisinde değerlendirildiğinde özellikle konçerto türünün diğer çalgılara göre oldukça az sayıda kaldığı gözlemlenmektedir. Barok Dönemdeki bazı besteciler eserlerinde yer vermiş olsa da arp, daha çok *basso continuo* göreviyle (Roberts, 2017) ya da topluluklara eşlik aracı olarak (Rimmer, 1963) kullanılmıştır. Barok Döneme ait orijinal bir arp konçertosu olmamasının yanı sıra George Frideric Handel'in bestelediği Op. 4 No. 6 Si Bemol Majör Org Konçertosu ve Antonio Vivaldi'nin lavta, 2 keman ve *basso continuo* için bestelediği RV 93; F.XII.15 Re Majör Konçertosunun transkripsiyonu arp repertuvarına girmeyi başarmıştır.

Bu dönemin konçertoları çoğunlukla üç bölümden (hızlı-yavaş-hızlı) oluşmaktadır. Müzik genellikle yatay çok seslidir (Jurek, 1979) ve sahip olduğu tınlama özelliğiyle arp, bu çok sesliliği zaman zaman bulanıklaştırmaktadır. Bu nedenle Barok Dönem eserlerinde genişletilmiş susturma teknikleri daha çok önem kazanır. Bu zengin polifonik yapının bir parçası olarak özellikle süslemeli melodiler dikkat çeker. Arpistler, çalgının elverişliliği sebebiyle müziğe zarafet ve ifade eklemek için bu süslemeleri (triller, mordantlar) yoğun olarak kullanır (Sherman, 2012, ss. 26-27). Bu elverişliliğe karşın Barok Arp, tek kademeli beş pedallı mekanizmasıyla perde değişimi oldukça sınırlı kalmıştır (Rimmer, 1963). Bu sebeple Barok Dönem arp konçertoları daha sınırlı modülasyonlar içermektedir.

G.F. Handel HWV 294 Op. 4 No. 6 Si Bemol Majör Arp Konçertosu

Handel'in arp konçertosu olarak bilinen eseri, Op. 4 No. 6 Si Bemol Majör Konçertosu org için bestelenmiş ancak daha sonra arp için uyarlanarak yaygın hale gelmiştir. Eser, Handel'in 1736'da yazdığı Alexander's Feast adlı kantatının bir parçası olarak düşünülmüştür. Clark'a göre (2006), Handel Alexander's Feast kantatının ilk seslendirilişinde dinleyicilerin dikkatini çekmek için bu eseri özel olarak arpa yazmış fakat daha sonra org konçertoları serisine dahil etmiştir. Ancak bu durum, konçertonun ilk iki bölümünde sıkça karşılaşılan Mi bekar sesleri nedeniyle pratikte mümkün değildir. Çünkü eser, Si bemol majör tonalitesinde bestelenmiştir ve dönemin arpı, yalnızca Do, Re, Fa, Sol ve Si tellerini etkileyebilen tek kademeli bir pedal sistemine sahiptir; dolayısıyla Mi ve La telleri için pedal mekanizması bulunmamaktadır. Bu durum, özellikle Mi sesinin perde değişimini imkansız hale getirir. Mi teli, tonalite gereği eserin başında Mi bemol olarak akort edilse bile, eser içerisinde gerçekleşen modülasyonlar nedeniyle bu sesin zamanla Mi bekar haline dönüştürülmesi gerekir. Ancak tek kademeli pedal sistemine sahip bir arp ile bu değişim mümkün değildir.

Teorik olarak, Mi telinin baştan Mi bekar olarak akort edilip, Mi bemol sesinin Re telinden Re diyez olarak anarmonik şekilde elde edilmesi düşünülebilir. Fakat bu yaklaşım, kısa süre içerisinde Re notasının doğal haliyle gereklilik arz etmesi nedeniyle işlevsel olmaktan çıkar. Tüm bu teknik sınırlılıklar, eserin yalnızca çift kademeli pedal sisteminin icadından sonra arp için düzenlenmesini zorunlu kılmıştır.

Her ne kadar eserin Do Majör gibi daha elverişli bir tonaliteye transpoze edilerek mevcut pedal sistemiyle gerekli modülasyonlar teknik olarak mümkün kılınabilse de bu yöntem genellikle solo çalgılar için yazılmış eserlerde ve o çalgıya teknik açıdan hakim olan müzisyenler inisiyatifiyle başvurulan bir çözümdür. Ancak orkestra eserlerinde bu yaklaşım tercih edilmez; zira tüm orkestra partilerinin transpoze edilmesi gerekir ki bu hem pratikte zorluk yaratır hem de bestecinin özgün tonalite tercihini değiştirmek anlamına gelir. Bu da sanatçı ve dinleyici açısından estetik bir rahatsızlık doğurabilir. Aynı zamanda bu durum, bu makalede ele alınan konçerto türündeki eserlerin belirli teknik sınırlamalar çerçevesinde yeniden düzenlenmesini zorunlu kılan gerekçeyi de açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Eser; *Andante allegro*, *Larghetto* ve *Allegro moderato* olmak üzere üç bölümden oluşur (Moore, 2009). Bölüm başlıklarından da anlaşılacağı üzere, Barok Dönemin tipik konçerto özelliği olan hızlı-yavaş-hızlı geleneğini sürdürmektedir. Handel'in bu konçertosu, Barok Döneme ait az sayıda arp eserinden biridir. Eserin arp repertuvarındaki yeri yalnızca tarihsel bağlamda değil, aynı zamanda pedagojik açıdan da büyük bir değer taşımaktadır. Günümüzde arp seçmelerinde zorunlu eser olarak arp sanatçılarının sıklıkla karşısına çıkmaktadır. Eserin, arp ve orkestra için farklı dönemlerde yapılmış çeşitli transkripsiyonları bulunmaktadır. Bunlara John Thomas'ın 1910, Marcel Grandjany'in 1933, Carlos Salzedo'nun 1966, Odette Le Dentu'nun 1982 ve Terence Best ile William D. Gudger'in 2002 yılında düzenledikleri transkripsiyonlar örnek gösterilebilir. Bu transkripsiyonlar, eserin arp icrasında nasıl bir evrim geçirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Daha yalın bir düzenlemeye sahip John Thomas transkripsiyonu temel düzeyde arp eğitimi almış öğrenciler tarafından seslendirilebilir. Carlos Salzedo ya da Marcel Grandjany edisyonları daha üst seviye arp sanatçıları için uygundur.

Özellikle Grandjany'nin 1933 tarihli edisyonu günümüzde en sık seslendirilen versiyonlardan biri olup, bu edisyonda eserin kadans bölümü orijinal Barok yapısından uzaklaşarak daha çok Romantik Dönem üslubuna yaklaşmıştır. Barok Dönemde tek kademeli olan pedal mekanizmasının Romantik Dönemde çift kademeliye çıkmasıyla daha fazla armonik yürüyüşe imkan sağlaması bu durumun nedenlerinden biri olarak gösterilebilir. Buna ek olarak, Granjany kadansta Romantik Dönemde kullanılan geniş akorlar, arpejler, armonikler ve tahtaya yakın çalma gibi temel arp tekniklerine yer vermiştir. Bu durum, dönemin müzikal anlayışına göre bir yorum geliştirilmiş olabileceğini ve eserin icra pratiğinde zaman içinde değişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Özetle, Handel'in Op. 4 No. 6 Si Bemol Majör Konçertosu hem tarihsel hem de teknik açıdan arp repertuvarının en önemli eserlerinden biri olup, icra ediliş biçimleri ve edisyonları aracılığıyla dönemler arası müzikal geçişleri de açıkça göstermektedir.

Klasik Dönem Arp Konçertoları

Klasik Dönemde solo bir enstrüman olarak ön plana çıkmaya başlayan arp, tekniğinin ve yapısının gelişmiş olması sebebiyle dönem bestecilerinin dikkatini çektiği düşünülmektedir. Bu dönemde yazılmış en bilinen örnekler arasında Wolfgang Amadeus Mozart'ın K. (Köchel) 299 (K.297c) Flüt ve Arp Konçertosu gösterilebilir (Clark, 2007, s.30). Bunun yanı sıra François-Adrien Boieldieu Do Majör Arp Konçertosu, Johann Georg Albrechtsberger Do Majör Arp Konçertosu, Carl Ditters von Dittersdorf La Majör Arp Konçertosu, Jan Ladislav Dussek'in Si Bemol, Mi Bemol ve Do Majör Konçertoları, Ernst Eichner'ın Re Majör No.1 ve 2 Konçertoları, Jean-Baptiste Krumpholz'un Si Bemol ve Fa Majör Konçertoları ve Francesco Petrini'nin Si Bemol ve Mi Bemol Majör Konçertoları Klasik Dönem konçertoları arasında yer almaktadır. Ancak Mozart Flüt ve Arp Konçertosu'nun günümüzde konser salonlarında en sık seslendirilen Klasik Dönem eseri olması dikkat çekmektedir.

Klasik Dönemde arp, tek kademeli beş pedallı mekanizmasının yediye çıkartılarak daha fazla tonalite değişiminin mümkün hale geldiği bir çalgı olmuştur (Hüseynova, 2014). Bu sayede, daha çeşitli ve teknik açıdan daha zor eserlerin bestelenmesine olanak sağlanmıştır. Bu dönemde melodik yapının önem kazandığı homofoni ön plandadır (Rushby, 2021).

Klasik Dönem konçertoları, Barok Dönem konçertoları gibi genellikle üç bölümlüdür (hızlı-yavaş-hızlı). Ancak bu dönemde form yapıları daha belirgin hale gelmiştir. Sonat formu (sonat allegrosu formu), konçertoların özellikle birinci bölümlerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Roeder, 1994). Pedal mekanizmasının gelişmesi arp konçertolarına da etki etmiş ve armoni kullanımı zenginleşerek çeşitlilik kazanmıştır. Ayrıca bu dönem konçertolarında arp, orkestrayla daha belirgin diyalog kuran bir solo enstrüman haline gelmiştir (Keefe, 2005, s. 16).

W.A. Mozart K. 299 (K. 297c) Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu

Mozart'ın iki solistli orkestra eserleri beklenmedik bir durum değildir. Keman ve viyola için yazmış olduğu K. 364 Sinfonia Concertant (Chiang, 2010) ya da konser aryası türünün ortaya çıkmasına neden olan eserlerinden, piyano ve sopranonun solist olduğu K.505 "Ch'io mi scordi di te? (Girgin, 2018) aryası gibi Arp ve Flüt Konçertosu da müzik dünyasına yenilikler katmış önemli eserlerden biridir. 1778 yılında Paris''te aynı zamanda flüt sanatçısı olan Guînes Dükü Adrien-Louis de Bonnières tarafından, arp çalan kızı Marie-Louise-Philippine ile birlikte seslendirmek amacıyla sipariş edilen bu konçerto, Klasik Dönem arp repertuvarında kalıcı bir yer edinmiştir (Stahlhut, 2021, s.4). Mozart'ın bu eserde arpı eşlik figürleri ile sınırlamamış olması, arpın orkestra içerisindeki kavramını genişletmiştir (Clark, 2007, s.30). Ancak dönemin tek kademeli pedal mekanizması ile bu eseri seslendirmek için arpçının nota ile ön çalışma yapması gerekiyordu. Tek kademeli pedal mekanizmasında aynı eserde bir sesin hem diyez hem de bemol halinin kullanılamaması icracıyı anarmonik ses kullanımına yöneltmekteydi. Bu sebeple eseri öğrenmeden önce anarmonik ses ihtiyacını belirlemek üzere Görsel 3'te verildiği gibi bir ön çalışma yapılmalıydı.

Görsel 3

W.A. Mozart K. 299 (K. 297c) Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu Pedal Analizi
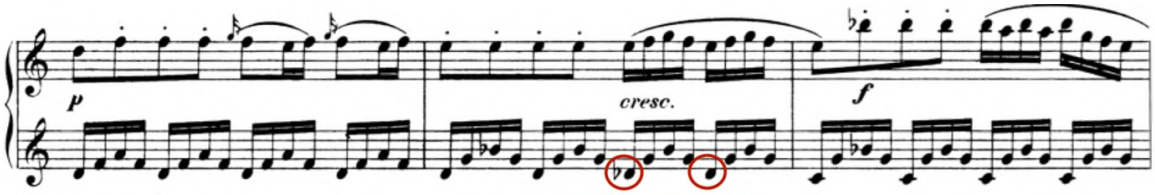
Notes	*Allegro*	*Andante*	*Rondo*
D♭	151.		
D♯	48, 177, 228.		488, 614.
E♭	159, 161-65.		
A♯	105, 176.		
A♭			616, 634-36, 639-40.
G♯	141.		476-78, 486, 622, 657, 659.

Kaynak: Cleary, 2016, s. 119

Bu çalışmaya göre eserde Re diyez kullanımı fazla ise 151. ölçüde ihtiyaç duyulan Re bemol sesini anarmonik sesi olan Do diyez ile sağlanabiliyordu. 152. ölçüde gelen Do bekar sesleri için pedal hızla eski haline getiriliyordu (Görsel 4). Yine benzer şekilde La bemol kullanımı La diyeze göre daha fazla olduğu için 105 ve 176. ölçülerde anarmonik ses Si bemol ile çalınmak durumundaydı.

Görsel 4

Do Majör Flüt ve Arp Konçertosu, 1. Bölüm, 150-152. Ölçüler



Kaynak: Mozart, 1778, s. 4

Her iki solo enstrümanın teknik evrimine bağlı olarak ortaya çıkan icra zorluklarına rağmen, eserin Fransız müzik stiline özgü karakteristik unsurları barındırması ve dönemin Paris müzik yaşamına ilişkin farkındalık ve kavrayış sunması eserin ilgi görmesini sağlamıştır (Dunnell, 1997, ss. 2-3). Flüt ve arpın zarif uyumunu sergileyen bu konçerto, *Allegro*, *Andantino* ve *Rondeau allegro* olmak üzere üç bölümden oluşur. Handel Si Bemol Majör Arp Konçertosu'nda olduğu gibi bu eserde de Klasik Dönemin hızlı-yavaş-hızlı geleneği görülür. Tüm bölümlerinde solistlerin teknik ve müzikalite becerisini sergileyebilecekleri kadanslar bulunmaktadır. Mozart'ın Flüt ve Arp Konçertosu için 1885 yılında Carl Reinecke, 1954'te Joseph Jongen ve 2005 yılında José Ramón Hernández tarafından kadans bestelenmiş olsa da bu kadanslar arasında çoğunlukla Reinecke'nin kadansı seslendirilir.

Reinecke'nin kadanslarında da tıpkı Grandjany'nin Handel Si Bemol Majör Arp Konçertosu için bestelediği kadans gibi stil uyuşmazlığı bulunmaktadır. Klasik Dönemde kadanslar genellikle eserin armonik ve melodik yapısıyla uyumlu, süslemelere dayalı ve belirli bir zarafet içinde doğaçlama olarak icra edilirdi. Ancak Reinecke'nin kadansları, Mozart'ın dönemi için alışılmışın dışında daha yoğun armonik geçişler, geniş melodik ifadeler ve Romantik döneme özgü daha dramatik bir anlatım içermektedir. Bu bağlamda, Reinecke'nin kadansları üslup olarak Mozart'ın özgün müzikal anlayışından uzaklaşarak 19. yüzyıl Romantik estetiğine yaklaşmaktadır. Eser, Klasik üslubun inceliklerini barındırırken Reinecke'nin kadansları ile hem flüt hem de arp sanatçılarının virtüözitelerini sergileme fırsatı sunmaktadır. Pedagojik eğitim sürecinde ileri seviye eserler arasında yer alan Mozart Flüt ve Arp Konçertosu sadece konser salonlarında değil aynı zamanda orkestra seçmelerinde de zorunlu eser olarak arp sanatçılarının karşısına çıkmaktadır.

Romantik Dönem Arp Konçertoları

Çalgının gelişimi ve çalma tekniğindeki ilerlemeler müziksel ifadeyi direkt olarak etkilemiş ve Romantik Dönem arp eserlerinde kendini göstermiştir. Müzikal cümlelerin öne çıkartılmasının sanatsal açıdan beceri isteyen bir özellik haline geldiği anlaşılmaktadır (Rensch, 2007, ss.146-152; Zingel, 1992, s. 29). 1810 yılında Sebastian Erard, tek kademeli pedal mekanizmasını geliştirerek iki kademeye dönüştürmüştür (Taylor ve Taylor, 1836, s. 4). Pedal mekanizmasındaki gelişimler daha çok modülasyona ve armonik zenginliğe neden olmuş, yeni ses efektlerinin yaratılmasıyla da müzikal ifadenin büyümesine olanak tanınmıştır (Hüseynova, 2014). Bu durum Romantik Dönem konçertolarına da yansımıştır. Klasik yapının kurallı üslubuna karşın bu dönem konçertoları daha esnek bir yapıya sahip olmuştur (Dentith, 2009). Romantik Dönemde orkestrasyon, daha çeşitli ve renkli hale gelir (von Ahn Carse, 1964). Orkestra ile solo arp arasındaki etkileşimler ön plandadır; orkestranın sesi, arpın melodik çizgilerini desteklerken, arpın da orkestra ile etkileşimi artar.

Romantik Dönemde armonik dil daha karmaşık hale gelmiştir. Eserlerde modülasyonlar ve zengin akor yapıları sıkça kullanılır (Rosen, 1988, s. 16). Bu, arp konçertolarına dinamik bir karakter katar. Romantik arp konçertoları genellikle üç bölümlüdür (hızlı-yavaş-hızlı), ancak klasik formların ötesine geçerek daha özgür ve serbest yapıdaki formlar da benimsenmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 176). İlk bölümde sıkça sonat formu kullanılsa da diğer bölümlerde daha geniş bir ifade aralığı ve yapısal esneklik gözlemlenir. Bu dönemde arp virtüözleri teknik olarak zorlayıcı pasajlarla donatılmış eserleri sıkça icra etmiştir. Bu, dinleyicilere hem teknik ustalık hem de estetik bir deneyim sunar. Virtüözite, genellikle melodik ve armonik zenginlikle birleşir. Romantik Dönem, sahne performansında dramatik unsurların ön plana çıktığı bir dönemdir. Arp konçertoları, sahnede görsel ve işitsel bir deneyim sunmayı hedefler. Performans sırasında müzikal anlatım, duygusal yoğunluğu artırmak için çeşitli dinamikler ve teknikler içerir (Owens, 2014, s.45-58).

Romantik Dönemde arp, teknik gelişmeler ve genişleyen müzikal ifade olanakları sayesinde daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Bu dönemde yazılmış dönemin başlıca arp konçertolarından bazıları; Carl Reinecke Op. 182 Mi Minör Arp Konçertosu, Elias Parish Alvars Op. 91 La Bemol Majör Arp Konçertosu, Henriette Renié Op.4 Arp Konçertosu, Charles Oberthür Arp Konçertinosu, Op. 175, Gabriel Pierné Konzertstück, Op.39 John Thomas'ın Si Bemol ve Mi Bemol Majör Arp Konçertolarıdır. Bu konçertolar, Romantik Dönemde arpın teknik ve ifade kapasitesinin daha fazla keşfedilmesini sağlamış, dönemin müzikal karakterini arp aracılığıyla sunmuştur. Romantik Dönem arp konçertoları, özellikle melodik anlatımı, zengin süslemeleri ve orkestra ile solo arasındaki etkileşimi ön plana çıkarır. Bu üslubu en iyi yansıtan ve konser salonlarında sıklıkla yer verilen konçerto şüphesiz Reinecke'nin Mi Minör Arp Konçertosu'dur.

C. Reinecke Op. 182 Mi Minör Arp Konçertosu

1884 yılında Romantik Dönemin sonlarında yazılan bu konçerto arp repertuvarının en önemli eserlerinden biridir. Dramatik arpejler, geniş akorlar, virtüözlük isteyen pasajların beraberinde dengeli bir

orkestrasyon ile öne çıkar. Konçerto, sonat formunda *Allegro moderato* ile başlar, lirik ve duygu yüklü bir *Adagio* ve virtüözite gerektiren *Scherzo-Finale, Allegro vivace* olmak üzere üç bölümden oluşur. Eser Romantik Dönem üslubuna uygun olarak daha serbest bir yapıdadır. İlk bölümünde geniş arpejler, akorlar ve glissandolar ile arpın temel çalma teknikleri sergilenirken, ikinci bölüm şarkı formunda, lirik ve pastoral bir tema ile sunulur. Bu bölümden sonra coşkulu, enerjik ve yer yer dramatik havasıyla teknik beceri isteyen Rondo formundaki son bölüm yer alır.

Kadansları da kendisi yazan Reinecke, üç bölümlü eserin sadece ilk bölümünde geniş bir kadansa yer vermiştir. Bu kadansta arpın sadece teknik değil aynı zamanda renk yelpazesini de sergilenmektedir. Hafif başlayan kadans glissando ve akorlarla giderek büyür ve tekrar zarif arpejler eşliğinde orkestraya dahil olur. Üçüncü bölümün finalinde yer alan kısa pasajda ise arpın geniş ses aralığını görkemli şekilde sergileyen arpej ve glissandolar ile eser son bulur.

Arp eğitiminde lisans ve yüksek lisans düzeylerinde sıklıkla yer verilen bu eser, icracıdan ileri düzeyde teknik yeterlilik, lirik bir müzikal ifade ve orkestra ile güçlü bir etkileşim yetisi talep etmektedir.

Sonuç

Teknik ilerlemeyi en iyi şekilde gösteren eser türü olduğu için konçertolar bu çalışmanın temel araştırma alanında yer almıştır. Yapısı ve gelişimine doğru orantılı olarak zaman içerisinde arp repertuvarının zenginleşmesi dikkat çekmektedir. Yapılan literatür taraması, Barok Dönemde arp için solo konçerto yazılmadığını desteklemektedir. Daha çok diğer çalgılara eşlik etmek için kullanılması, enstrüman tekniği ve pedal mekanizmasının henüz yeterince gelişememiş olması bunun nedenleri arasında gösterilebilir. Barok Dönem yapısı gereği yatay çok sesliliğin hakim olduğu bir dönem olması itibariyle, arpın sahip olduğu tınlama özelliği, bu çok sesliliği zaman zaman bulanıklaştırmaktadır. Buna ek olarak tek pedallı arp mekanizmanın tema kavramının ağır bastığı Barok Dönemde yetersiz kalması sebebiyle arp için eser bestelemek güç bir hal almıştır. Bu dezavantaj bu dönem müziğine ait eserlerin azlığını açıklamaktadır. Ancak arpın gelişmiş mekanizması göz önüne alındığında, konser arpları için düzenlenecek transkripsiyonlar Barok Dönem konçerto repertuvarına katkı sağlayacaktır.

Klasik Dönemde arpın solo bir enstrüman olarak ön plana çıkmaya başladığı görülmektedir. Tekniği ve yapısının gelişmesiyle bestecilerin dikkatini çektiği, bestelenen konçertoların üslup ve sayılarından anlaşılmaktadır. Hüseynova'ya (2014) göre hem Klasik hem de Romantik Dönemde pedal mekanizmasının tek kademeden çift kademeye çıkışı ile daha fazla tonalite değişimine ve armonik zenginliğe olanak tanınmış ve yeni ses efektlerinin oluşturulmasıyla da müzikal ifadelerin çeşitliliği sağlanmıştır. Hüseynova'nın bahsettiği bu gelişim Klasik Dönemde arpın solo bir enstrüman olarak ön plana çıkmaya başlamasını destekler niteliktedir. Zaman içerisinde hem çalgının tekniği hem de yapısının gelişimi, icra edilen konçertolara ifade gücü katmış ve yorumcuya teknik açıdan beceri kazandırmıştır. Bu gelişim sonucunda Romantik Dönem arp konçertoları, zengin melodik yapıları, teknik gelişmeleri, duygusal derinliği ve orkestrasyonun renkli kullanımıyla zirveye ulaşmıştır.

Her üç dönemin konçertolarının bölümleri hızlı-yavaş-hızlı geleneğini sürdürmektedir. Değişim daha çok pedal mekanizmasının gelişmesiyle armonik kullanım ve üslup üzerinde yaşanmıştır. Birinci bölümler genellikle sonat allegrosu formuna sadık kalsa da diğer bölümler klasik formların ötesine geçerek daha özgür ve serbest yapıdaki formların kullanılmasına sebep olmuştur.

Çalışmada bahsi geçen Handel'in Op. 4 No. 6 Si Bemol Majör Arp Konçertosunun transkripsiyonlarında dikkat çeken bir diğer unsur ise en sık seslendirilen Grandjany edisyonun dönemin müzik üslubundan uzak kadansıdır. Arpın tınısal görkemini virtüözlük gerektiren dramatik bir kadansla sergileyen Grandjany, bu kadans ile Barok üslubundan uzaklaşmış ve Romantik tarzda bir kadans yaratmıştır. Benzer bir üslup

tutarsızlığı Mozart Flüt ve Arp Konçertosunun Reinecke kadansında da gözlenmektedir. Geniş arpejler ve hızlı armonik yürüyüşlerle Klasik Dönem tarzından uzak, Romantik kadanslar bestelenmiştir.

Özetle, Barok Dönemde arp, çoğunlukla eşlikçi bir rolde veya süslemeli melodilerle öne çıkarken, Klasik Dönemde ise daha melodik, teknik açıdan zengin, solo enstrüman olarak ön plandadır. Bu da Klasik Dönem arp konçertolarını daha ifade gücü yüksek ve teknik açıdan ilgi çekici hale getirmiştir. Bunun sonucunda ilgi görmeye başlayan arp, bestecilerin dikkatini çekmiş, gelişimine paralel olarak Romantik Dönemde oldukça zengin bir repertuvara sahip olmuştur. Buna karşın Barok Dönem repertuvarı oldukça sınırlı kalmaktadır. Çalgının günümüz mekanizması düşünüldüğünde, olanakları daha fazla olduğundan Barok Döneme ait eserlerin daha çok transkripsiyonlarının yapılarak dönemin sınırlı repertuvarının zenginleştirilmesinin hem dönem müziğinin icrasına hem de çalgı eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Transkripsiyon için Johann Sebastian Bach'ın Klavsen Konçertoları önerilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Gözde Ece Yavaş Öztürk
[1] Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Arp Sanat Dalı, İzmir, Türkiye
0000-0001-5458-5671 gozdeece.yavasozturk@deu.edu.tr

Kaynakça | References

Aktaş, Y. (2017). Türk müziği eğitiminde repertuvar dersinin yeri ve önemi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10*(ERTE Özel Sayısı), 71-81. https://doi.org/10.12780/usaksosbil.373855

Clark, S. (2006). The Handel Harp Concerto: Another Point of View. *American Harp Journal*, *20*(3), 29–34.

Gül, A. C. (2015). Solo konçerto bestecisi olarak Antonio Vivaldi: Vivaldici solo konçerto ve Vivaldi RV 484 Mi minör fagot konçertosunun ayrıntılı analizi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1*(2), 1-12.

Hüseynova, G. (2014). Arp çalgısının tarihçesi üzerine bir inceleme. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, (44).* https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382851

Jurek, B. (1979). Le Baroque et le Rococo en musique. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,*207-214.

Luzzati, C. (2023). Playing French Baroque harpsichord music on the harp. *The American Harp Journal,* 36-51.

Moore, K. B. (2009). A guide to authentic performance practice in Handel's harp concerto in B-flat, Concerto VI, Op. 4. *American Harp Journal, 22*(2).

Owens, A. (2014). The evolution of the Romantic harp. *Journal of the American Harp Society, 62*(2), 45-58.

Rimmer, J. (1963). Harps in the Baroque era. *Proceedings of the Royal Musical Association, 90*, 59-75. https://www.jstor.org/stable/766006

Sherman, L. (2012). J.S. Bach on the harp. *The American Harp Journal, 23*(4), 26-33.

Stahlhut, J. A. (2021). *Jacy Stahlhut, senior harp recital.* Program Notu.

Clark, S. (2007). The harp in the orchestra: 1607-1801. *The American Harp Journal, 21*(1), 29-34.

Rushby, S. (2021). Developing wider listening: The Classical period. *Music Teacher, 100*(4), 1.

Tezler

Cleary, M. C. (2016). *The'harpe organisée', 1720-1840: rediscovering the lost pedal techniques on harps with a single-action pedal mechanism* (Doktora Tezi, Leiden University). https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2886769/view

Dentith, J. L. (2009). *Romantic and impressionist style in the harp repertoire of Marcel Tournier* (Yüksek lisans tezi, The Pennsylvania State University The Graduate School School of Music). https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/3045

Dunnell, R. C. (1997). *Mozart's Concerto for Flute and Harp, K. 299: A reflection of the socio-musical world of 1770s Paris* (Doktora tezi, The University of North Carolina at Greensboro). https://www.proquest.com/openview/88e15fb04f2945b6399bf195ed019a51/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y

Girgin, M. (2018). *Mozart'ın soprano, piyano ve orkestra için K. 505 "Ch'io mi scordi di te?" konser aryasının yönetimine ilişkin teknik ve müzikal değerlendirme* (Tez No: 559399) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Chiang, I. C. (2010). *A historical technique from a modern perspective: The transcription scordatura in Mozart's Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra in E-flat major, K. 364* (Yüksek lisans tezi, University of Cincinnati). https://www.proquest.com/openview/b70d29b31e98373dcbcc37891225ccd6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750

Kitaplar

Aubat-Andrieu, M., Bancaud, L., Barbé, A., & Breschand, H. (2019). *Guide to the Contemporary Harp*. Indiana University Press.

Bellido, J. R. H. (2005). *Cadencia No.4 para el Concierto de flauta, arpa y orquesta K299 de W.A. Mozart.* José Ramón Hernández Bellido.

Best, T., & Gudger, W. D. (2002). *Handel Concerto for Harp and Orchestra B-flat major op. 4/6 HWV 294 Solo Harp Part.* Barenreiter.

Boran, İ., & Şenürkmez, K. Y. (2015). *Kültürel tarih ışığında çoksesli Batı müziği*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Grandjany, M. (1933). *Concerto en si bemol de G.F. Handel.* Durand S.A.

Jongen, J. (1954). *Cadences pour le Concerto de Flute et Harpe.* Brogneaux.

Keefe, S. P. (Ed.). (2005). *The Cambridge companion to the concerto.* Cambridge University Press.

Le Dentu, O. (1982). *Concerto In Bb (For Lever Harp) By Handel.* Gérard Billaudot.

Mozart, W. A. (1778), *Flute and Harp Concerto.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Reinecke, C. (1885). *Drei Kadanzen für Flöte und Harfe.* Breitkopf und Härtel.

Rensch, R. E. (2007). *Harp history: Performance and techniques through the centuries.* Indiana University Press.

Rensch, R. (2017). *Harps and harpists*. Indiana University Press.

Roberts, B. L. (2017). *The triple harp: The unsung hero of harp history.*

Roeder, M. T. (1994). *A history of the concerto.* Hal Leonard Corporation.

Rosen, C. (1988). *Sonata forms* (Revised Edition). W.W. Norton & Company.

Sachs, C. (2012). *The history of musical instruments*. Courier Corporation.

Salzedo, C. (1960). *Concerto In B Flat By Handel.* G. Schirmer.

Sözer, V. (1996). *Müzik, ansiklopedik sözlük.* Remzi Kitapevi.

Taylor, R., & Taylor, J. E. (1836). *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science.* University of London.

Thomas, J. (1910). *Handel For Harp and Piano Concerto No.6 in B-flat major, HWV 294, Harp.* Hutchings & Romer.

von Ahn Carse, A. (1964). *The history of orchestration* (Vol. 1258). Courier Corporation.

Zingel, H. J. (1992). *Harp music in the nineteenth century.* Indiana University Press.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 484–493

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1675196

Başvuru | Submitted 14.04.2025
Kabul | Accepted 12.05.2025
Online Yayın | Published Online 19.06.2025

Derleme Makalesi | Review Article

Açık Erişim | Open Access

Igor Sposobin ve Sovyet Armoni Pedagojisinin Evrensel Mirası: Tarihsel, Teorik ve Kültürel Bir İnceleme

Igor Sposobin and the Universal Legacy of Soviet Harmony Pedagogy: A Historical, Theoretical and Cultural Review

İlke Karcılıoğlu [1]

[1] İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Kompozsiyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makale, 20. yüzyıl Sovyet müzik teorisinin önemli isimlerinden biri olan Igor Vladimirovich Sposobin'in (1900–1954) teorik yaklaşımlarını, pedagojik mirasını ve küresel etkilerini incelemektedir. Sposobin'in özellikle "Uchebnik Garmonii" (Armoni Ders Kitabı) adlı ortak çalışması ve "Elementarnaya Teoriya Muzyki" (Müziğin Temel Teorisi) adlı yapıtı, yalnızca Sovyetler Birliği içinde değil, Çin gibi başka sosyalist ülkelerde de yaygın olarak kullanılmış, müzik teorisi eğitiminde bir standart oluşturmuştur. Bu çalışmada, Sposobin'in teorik sisteminin işleyişi, işlevsel armoni anlayışı, pedagojik ilkeleri ve Çin'deki alımlanışı incelenmiş; Riemann armoni geleneğiyle kurduğu bağlar ve Sovyet müzik ideolojisi bağlamında taşıdığı anlamlar değerlendirilmiştir. Çalışma, tarihsel bir perspektifle pedagojik teorinin nasıl ulusal sınırları aşarak kültürlerarası bir kuramsal modele dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Abstract

This article examines the theoretical approaches, pedagogical legacy, and global influence of Igor Vladimirovich Sposobin (1900–1954), one of the prominent figures of 20th-century Soviet music theory. Sposobin's works, particularly the collaborative *Uchebnik Garmonii* (Harmony Textbook) and *Elementarnaya Teoriya Muzyki* (Elementary Theory of Music), were widely used not only within the Soviet Union but also in other socialist countries such as China, establishing a standard in music theory education. This study explores the structure of Sposobin's theoretical system, his understanding of functional harmony, his pedagogical principles, and his reception in China. It also evaluates his ties to the Riemannian tradition of harmony and the meanings his work acquired within the context of Soviet music ideology. The study aims to reveal, from a historical perspective, how pedagogical theory transcended national borders to become a cross-cultural theoretical model.

Anahtar Kelimeler Igor Sposobin · Sovyet müzik teorisi · armoni pedagojisi · işlevsel armoni · kültürel transfer · Çin'de müzik eğitimi

Keywords Igor Sposobin · Soviet music theory · harmony pedagogy · functional harmony · cultural transfer · Music education in China

Atıf | Citation: Karcılıoğlu, İ. (2025). Igor sposobin and the üniversal legacy of soviet harmony pedagogy: A historical, theoretical and cultural review. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 484-493. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1675196

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Karcılıoğlu, İ.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: İlke Karcılıoğlu karilke@gmail.com

Extended Summary

This study comprehensively examines Igor Vladimirovich Sposobin's harmony system, one of the most prominent examples of the theoretical models developed by Soviet music pedagogy in the 20th century, in its historical, pedagogical and cultural context. Sposobin (1900-1954) was a decisive figure in the institutionalisation of music theory education in the Soviet Union; the theoretical systems he developed became standard curricula not only in Soviet educational institutions but also in other socialist countries such as China. This article systematically analyses the basic principles on which Sposobin's theory is based, its relation to Soviet ideology, its pedagogical methods and how it was adapted in other countries through cultural transfer. Uchebnik Garmonii (Harmony Textbook), one of Sposobin's main works, was designed not only as a theoretical source, but also as a pedagogical tool reflecting the artistic understanding and Soviet ideology of the period. The book aims to systematise tonal harmony within the framework of diatonic-based and functional categories, while gradually developing the student's harmonic thinking skills. This system is a simplified and localised version of Western European approaches to harmony - especially Riemann's functional harmony - combined with a disciplinary approach typical of Soviet pedagogy. In particular, the identification of each chord by both degree and function (e.g. T, S, D) is noteworthy as a pedagogical tool aimed at providing the student with not only a theoretical but also an intuitive sense of tone.

The article points out that Sposobin's system carries not only a pedagogical but also an ideological discourse. In line with the principles of socialist realism, which became evident during the Stalin era, art was moved away from individualistic and formalist conceptions and towards a populist, simple, functional and comprehensible line. This ideological framework is clearly felt in Sposobin's works. The teaching of harmony is positioned not only as the transfer of technical knowledge, but also as a tool for the upbringing of the socialist individual. The fact that the musical examples used are mostly chosen from Russian folk songs or classical Russian repertoire supports this ideological orientation. Sposobin's theory was also widely adopted in China from the 1950s onwards, and the work Uchebnik Garmonii was first translated into Chinese chapter by chapter, then completely, and became a compulsory textbook in Chinese conservatories. This process should be considered not only as an educational process, but also as a cultural and ideological transfer process. In China, the Soviet model of music education was adopted as part of the socialist construction process; diplomatic and cultural relations with the Soviet Union served as a legitimising function. The content of the book has been localised and reorganised to allow the harmonisation of traditional pentatonic structures specific to China. In this respect, the Sposobin system also functioned as a cultural model at the international level. The article emphasises that Sposobin's system offers a very strong pedagogical structure; however, it also has some limitations in terms of contemporary music education. The most criticised aspect of the system is that it centres on an overly normative and 'one-truth' approach. The student's space for developing creative solutions is limited; harmonic rules are often presented as inflexible structures. This has led to the inadequacy of this system, especially in post-20th century music - in areas such as modal harmony, jazz, serialism and post-tonal music. Moreover, due to its historical origin, the system has a certain ideological burden, which poses a problem for contemporary educators. On the other hand, the influence of Sposobin's theory on contemporary harmony education still persists. Today, many music schools and conservatories, especially in Russia and China, use direct or derivative forms of this system. Some institutions have hybridised this system with modern theoretical approaches (e.g. Schenker analysis, neo-Riemannian analysis, jazz theory, etc.) to develop more flexible and multi-layered teaching models. Thus, while benefiting from Sposobin's pedagogical discipline, more flexible analysis methods suitable for the diversity of the repertoire were also integrated into the system. In conclusion, this study shows that Igor Sposobin's harmony system functioned as a lasting and influential music theory not only during the Soviet Union but also on a global scale. Considering the historical context, pedagogical structure and forms of cultural transmission of the theory, it becomes clear that this system is not only a theory, but also an educational policy and cultural discourse. Sposobin's theory provides a powerful example of how the idea of functional harmony can be transformed as a pedagogical tool; it also reveals how music theory is intertwined with ideology, culture and teaching models.

Igor Sposobin ve Sovyet Armoni Pedagojisinin Evrensel Mirası: Tarihsel, Teorik ve Kültürel Bir İnceleme

20.yüzyılın ilk yarısı, dünya tarihinde yalnızca politik ve ekonomik dönüşümlerle değil, aynı zamanda sanat ve düşünce dünyasında köklü değişimlerle ön plana çıkmıştır. Bu dönüşümlerin en çarpıcı örneklerinden biri, Sovyetler Birliği'nin sanat politikalarıyla doğrudan ilişkilidir. Sanat, özellikle de müzik, yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak değerlendirilmiş; sosyalist gerçekçilik ilkeleri doğrultusunda yönlendirilmiştir. Bu bağlamda müzik teorisi, teknik bir alan olmaktan öte, eğitsel ve ideolojik bir söylemin taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu noktada, Igor Vladimirovich Sposobin'in katkıları, Sovyet müzik eğitim sisteminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Sposobin'in teorik mirası, yalnızca kuramsal ilkeleriyle değil, aynı zamanda pedagojik yöntemleriyle de dikkat çeker. Moskova Devlet Konservatuvarı'nda yürüttüğü akademik çalışmalar, Sovyetler Birliği'nde armoni eğitiminin biçimlenmesinde başat bir rol oynamıştır. Onun ve çalışma arkadaşlarının kaleme aldığı *Uchebnik Garmonii* (Armoni Ders Kitabı), yalnızca SSCB sınırları içinde değil, Çin gibi sosyalist müttefik ülkelerde de müzik eğitiminin standardı haline gelmiştir. Bu kitapta yer alan armoni kuramı, sistematikliği, işlevsel analiz yöntemi ve ulusal müzik örneklerine verdiği ağırlıkla, ideolojik hedeflerle pedagojik ihtiyaçları bir arada karşılamayı başarmıştır (Ewell, 2020; Protopopov & Velimirović, 1960).

Sposobin'in teorik sistemi genellikle iki ana eksende değerlendirilir. Birincisi, Hugo Riemann'ın işlevsel armoni yaklaşımı ile Sovyet pedagojisinin birleştiği noktada şekillenen kuramsal yapı; ikincisi ise bu yapının eğitim kurumlarında nasıl öğretildiği ve yaygınlaştığıdır. Özellikle Ewell (2020), Sovyet müzik teorisinin Riemann'ın etkisiyle şekillenen, işlevsel (fonksiyonel) armoniyi basamak teorisiyle birlikte birleştirerek özgün bir melez sistem geliştirdiğini belirtirken; Cheong ve Hong (2018), bu sistemin Çin'deki alımlanışını ve kültürel transfer sürecini ayrıntılı biçimde ele alır.

Bu çalışmada, Sposobin'in teorik katkıları, tarihi bağlamı içinde ele alınarak değerlendirilmekte; onun armoni anlayışının Sovyet pedagojisinde ve küresel düzlemdeki etkileri incelenmektedir. Özellikle armoni öğretiminde işlevsel düşünce ile derece teorisinin birleştirilip melez bir sistem oluşumu, Sposobin'in metodolojisinin pedagojik açıdan yenilikçi yönünü ortaya koyar. Aynı zamanda bu kuramın Çin'de nasıl ulusal bir model haline geldiği de kültürel aktarım kuramları bağlamında değerlendirilerek, müzik kuramının yalnızca teknik değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir yapı taşı olduğu vurgulanır.

Bu doğrultuda makale, aşağıdaki sorulara yanıt aramaktadır:

1. Igor Sposobin'in armoni kuramı nasıl bir teorik yapı üzerine kuruludur?
2. Bu kuramın pedagojik özellikleri ve uygulamadaki etkileri nelerdir?
3. Sovyet müzik politikaları ile Sposobin'in sistemi arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır?
4. Sposobin'in kuramı Çin'de nasıl alımlanmış ve dönüştürülmüştür?
5. Günümüzde bu armoni sisteminin geçerliliği ve eleştirileri nelerdir?

Bu sorular doğrultusunda yapılan analizler, aynı zamanda 20. yüzyıl boyunca müzik teorisinin nasıl politik, kültürel ve pedagojik dinamiklerle etkileşim hâlinde biçimlendiğini de ortaya koyacaktır.

Igor Sposobin'in Yaşamı ve Kuramı

Igor Vladimirovich Sposobin, 1900 yılında Moskova'da doğdu. Müzik yaşamı, 20. yüzyılın en çalkantılı dönemlerinden birine, Rusya'da Çarlık rejiminin çöküşü, Bolşevik Devrimi, iç savaş ve nihayetinde Sovyetler Birliği'nin kurulmasına denk düşer. Bu politik atmosfer, yalnızca onun kişisel ve akademik kariyerini değil, aynı zamanda müzik teorisi alanındaki yönelimlerini de derinden etkilemiştir.

Sposobin'in eğitim yaşamı, Moskova Devlet Konservatuvarı'nda başlamış. Burada, dönemin önde gelen müzik teorisyenlerinden ve bestecilerinden ders almıştır. Bunlar arasında özellikle Reinhold Glière, Sergei Vasilenko, Georgy Catoire ve Georgi Conus'un etkisi büyüktür. Bu isimlerin her biri, Rus müzik geleneği ile Batı Avrupa kuramlarının bir sentezini oluşturmayı amaçlayan teorik yaklaşımlar benimsemişti. Özellikle Catoire'nin armoni konusundaki sistematik yaklaşımı ve Fransız-Alman teorilerini Sovyet pedagojisine entegre etme çabası, Sposobin'in ilerleyen yıllarda geliştireceği sistemin alt yapısını oluşturmuştur (Komatović, 2014).

1924 yılında konservatuvardan mezun olan Sposobin, hemen ardından aynı kurumda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1930'lu yılların ortalarına geldiğinde, yalnızca armoni değil, aynı zamanda müzik formu, teori ve solfej gibi alanlarda da dersler vermiş, müzik pedagojisi üzerine kapsamlı çalışmalar yapmış kitaplar yazmıştır. Kısa sürede konservatuvarın teori bölümü başkanlığına getirilip bu görevini yürütmüştür (Komatović, 2014).

Sposobin'in akademik kariyeri, Stalin yönetiminin Sovyet sanatı üzerindeki ideolojik etkisinin zirvede olduğu yıllarda gelişmiştir. 1932 yılında kabul edilen ve tüm sanat dallarını sosyalist gerçekçilik doğrultusunda yönlendirmeyi amaçlayan "Yaratıcı Birlikler Üzerine Karar"dan sonra, müzik de bu disipline dahil edilmiştir. Bu yeni sanat anlayışı, bireyci ve biçimci yaklaşımları dışlayarak halkçı, sade ve ideolojik olarak yönlendirilmiş bir sanat anlayışını öne çıkarmaktaydı. Bu doğrultuda geliştirilen kuramsal çerçeveler, yalnızca sanat eserlerini analiz etme aracı değil, aynı zamanda sosyalist bireyi yetiştirme sürecinin ideolojik parçaları olarak işlev görüyordu (Carpenter, 1988). Sposobin'in yazdığı kitaplar ve müfredat yapıları bu bağlamda değerlendirilmelidir. Onun yazdığı her teorik metin, yalnızca teknik bilgiler içermekle kalmaz; aynı zamanda müziğin halkla olan bağını güçlendirmeyi, Batı'daki "burjuva formalizmine" karşı diatonik temelli, anlaşılır ve işlevsel armoni anlayışını yerleştirmeyi amaçlar (Protopopov & Velimirović, 1960). Örneğin, *Uchebnik Garmonii* adlı ders kitabı, ilk kez 1935'te *Prakticheskii kurs garmonii* adıyla yayımlanmış, ancak 1937–38 baskısıyla birlikte Sovyetler Birliği'nin resmi armoni müfredatı haline gelmiştir (Cheong & Hong, 2018). Bu kitap, ideolojik ve pedagojik anlamda devlet politikalarının müzik kuramına doğrudan yansımasının bir örneğidir.

Sposobin'in hayatı boyunca sürdürdüğü bu yaklaşım, yalnızca Sovyetler Birliği içinde değil, Doğu Avrupa ve Çin gibi sosyalist müttefik ülkelerde de etkili olmuştur. Onun yaşamı, ideolojik denetimin sanat üzerindeki etkisini gözeterek nasıl kuramsal ve pedagojik bir sistem inşa edilebileceğini gösteren örneklerden biridir. Aynı zamanda, kişisel akademik başarılarının ve organizasyonel liderliğinin, Sovyet müzik eğitiminin kurumsallaşmasında ne denli önemli bir rol oynadığını da ortaya koymaktadır (Komatović, 2014).

Sposobin 1954 yılında vefat ettiğinde, ardında yalnızca kitaplar değil, aynı zamanda teorik düşüncenin eğitime aktarılması konusunda köklü bir metodoloji bırakmıştı. Onun öğrencileri ve meslektaşları tarafından yayıma hazırlanan *Armoni Dersleri* (1965) gibi eserler, Sposobin'in teorik mirasının yalnızca yaşadığı döneme ait olmadığını, sonraki kuşaklar için de kalıcı bir eğitim aracı olduğunu kanıtlamıştır.

Pedagojik Özellikler

Igor Sposobin'in teorik mirasının en temel yapı taşlarından biri, kuşkusuz *Uchebnik Garmonii* (Armoni Ders Kitabı) adlı çalışmasıdır. 1937–1938 yıllarında İosif Dubovsky, Sergei Yevseev ve Vladimir Sokolov ile birlikte yazılan bu eser, Sovyetler Birliği'nde müzik okulları ve konservatuvarlar için ilk kez resmi olarak onaylanmış armoni ders kitabı olmuştur. Sposobin ve çalışma arkadaşlarının oluşturduğu bu dört kişilik ekip, Moskova Konservatuvarı'nda teori eğitiminin çekirdeğini oluşturmuş ve daha sonra "teorisiyenler tugayı" olarak anılmıştır (Komatović, 2014).

Uchebnik Garmonii iki ciltten oluşan kapsamlı bir armoni el kitabıdır. İlk ciltte tonal merkezli, diatonik üçlü akorlar ve bunların bağlanma ilkeleri anlatılırken; ikinci cilt, daha gelişkin konular olan kromatik armoni, modülasyon, geçici toniklik, yardımcı sesler, süslemeler ve karmaşık akor türlerini işlemektedir (Sposobin ve ark, 1965).

Kitapta her bir konu, önce yalın bir teorik açıklamayla tanıtılmakta; ardından yoğun bir örneklemeyle desteklenmekte ve son olarak öğrenciler için armonizasyon, analiz, varyasyon ve piyano uygulamaları içeren alıştırmalarla pekiştirilmektedir. Bu yapı, Sposobin'in eğitsel yaklaşımının yalnızca teoriyi değil, pratiği de merkeze aldığını göstermektedir. Ayrıca her bölüm, sistemli olarak öncekine dayalı biçimde ilerlemekte ve öğrencinin aşamalı olarak armonik düşünmeyi öğrenmesini hedeflemektedir (Protopopov & Velimirović, 1960).

Kitabın özgün tarafı, armoni kuramında Batı Avrupa geleneğinden gelen iki temel sistemi derece (*Stufen*) teorisi ve işlevsel (*Funktionstheorie*) teori Sovyet pedagojisi bağlamında birleştirerek sunmasıdır. Her akor hem dizisel dereceyle (I, II, III vb.) hem de işlevsel kategoriyle (T -Tonik, D - Dominant, S- Subdominant) tanımlanır. Örneğin, bir VI derecesi hem "VI" olarak hem de "TSVI" (Tonik işlevli VI) biçiminde gösterilerek hem tonal çerçevedeki yerini hem de işlevsel anlamını açığa çıkarır. Bu sistem, yalnızca teorik analiz açısından değil, pedagojik anlamda da öğrencinin tonal sistemi kavramasını kolaylaştırır. Ayrıca bu çift katmanlı etiketleme sistemi, akorların bağlam içindeki işlevini açıklamakta özellikle faydalıdır. Batı'da daha keskin ayrımlarla ele alınan bu iki sistemin Sovyet bağlamında harmanlanmış olması, Sposobin'in kuramsal vizyonunun genişliğini gösterir (Ewell, 2020).

Sovyet Müzik Politikaları ve Sposobin Sistemi

Sposobin'in işlevsel armoni anlayışı, kökenlerini büyük ölçüde Hugo Riemann'ın teorik çerçevesinden alır. Ancak, Sovyet versiyonunda bu anlayış sadeleştirilmiş, yerelleştirilmiş ve ideolojik olarak yeniden çerçevelenmiştir. Nitekim *Uchebnik Garmonii*'nin ilk baskısında Riemann'a yapılan açık atıflar sonraki baskılarda kaldırılmış, böylece teorinin "Sovyet menşeli" olduğu iması güçlendirilmiştir (Cheong & Hong, 2018). Philip Ewell (2020), Sovyet müzik teorisinin işlevselci temellerinin, Batı'daki modernist analiz sistemlerine (örneğin Schenker analiz) karşı bir denge unsuru olarak geliştirildiğini savunur. Sovyet müzik teorisi, özellikle "ileri Batı"nın aşırı bireyci ve soyut sistemlerine karşı "halkçı", "bilimsel" ve "toplumcu" bir alternatif üretmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda Ewell'in (2019) "*lād*" kavramı üzerine çalışması, Sposobin'in kuramının yalnızca Riemann etkisiyle değil, aynı zamanda Rus müzik düşüncesine özgü bir ses örgütleme modeliyle de bağlantılı olduğunu göstermektedir. Yavorsky'nin geliştirdiği kuram, tonal ilişkileri yalnızca akor dizileri üzerinden değil, zaman içinde gelişen işlevsel merkezler olarak ele alır. Ewell'e göre bu yaklaşım, Batı'daki tonalite ya da mod kavramlarını aşan, daha kültürel kodlanmış bir tonalite anlayışı sunar. Sposobin'in teorisinde bu anlayış doğrudan ifade edilmese de, işlevsel armoni ve tonal merkezin pedagojik olarak "ritmik" bir akışla sunulması, lad kavramıyla dolaylı bir akrabalık sergiler (Ewell, 2019). Böylece Sposobin'in işlevsel sistemini yalnızca Batı'dan ithal bir kuram olarak değil, Rus müzik geleneğinin içinde doğmuş bir model olarak değerlendirmek gerekir.

Sposobin'in işlevsel armoni anlayışı, ağırlıklı olarak Moskova merkezli teori geleneğine dayanır ve bu gelenek, Batı Avrupa kökenli kuramların pedagojik bir sistemleştirilmesi üzerinden şekillenmiştir. Ancak bu tek yönlü gelişim çizgisinin karşısında, özellikle Leningrad (Petersburg) teorisyenleri tarafından temsil edilen alternatif bir Sovyet kuram okulu bulunmaktadır. Bu okulun önde gelen temsilcilerinden biri olan Tatiana Bershadskaya'ya göre, Leningrad geleneği yalnızca akor işlevleriyle değil, işitsel algı, tonik gravitasyon ve modal ritim kavramlarıyla da ilgilenmektedir. Bershadskaya (2019), bu geleneğin Yavorsky'nin "modal ritim" anlayışını temel aldığını ve tonaliteyi yalnızca akor dizilimlerinden değil, algısal merkezlenme (tonal odaklar) ve duygusal çekim ilkelerinden hareketle açıkladığını belirtmektedir. Ona göre, "bir mod, işitsel

yerçekimidir... Bu akustik değil, algılayışsal bir şeydir" (Bershadskaya, 2019, s. 3). Bu yaklaşımda, armoni bir yapı değil, müzikal ifadenin dinleyicide yarattığı yönlenme ve akış hissidir.

Dolayısıyla, Sovyetler Birliği'nde armoni eğitimi yalnızca Sposobin'in temsil ettiği Riemanncı pedagojik çizgiyle sınırlı değildir. Leningrad okulunun geliştirdiği bu algı-merkezli yaklaşımlar, Sovyet teorisinin çok katmanlı ve çoğulcu doğasını göstermektedir. Sposobin'in sisteminin yaygınlığına rağmen, Sovyet müzik düşüncesi içinde başka epistemolojik ve pedagojik modellerin de varlığı dikkat çekicidir.

Kitapta kullanılan müzikal örnekler ağırlıklı olarak Rus klasik müziğinden ve halk şarkılarından alınmıştır. Bu tercihin arkasında yalnızca eğitsel değil, aynı zamanda ideolojik bir yönelim vardır: Sovyet yurttaşını hem teknik hem kültürel olarak eğitmek. Öğrencinin tanıdığı ve ait hissettiği ulusal eserler üzerinden armonik prensipleri öğrenmesi, müzik eğitiminin toplumsal işlevini artırmayı hedeflemiştir (Carpenter, 1988). Ayrıca kitabın 1965 baskısında yapılan revizyonlarla birlikte diatonik halk ezgileri üzerine kurulu armonizasyon örnekleri artırılmış; modülasyon planları, daha kapsamlı analiz teknikleriyle desteklenmiştir (Sposobin ve ark, 1965). Bu baskıda, öğrencilerin piyano üzerinde armonik varyasyonlar yapması teşvik edilmiş, böylece armoni eğitiminin yazılıdan performansa doğru genişletilmesi sağlanmıştır. *Uchebnik Garmonii*, yalnızca bilgi sunan bir kaynak değil; aynı zamanda öğrencinin müziksel düşüncesini şekillendiren bir rehber olarak tasarlanmıştır. Kitabın genel tonu, normatif ve yönlendiricidir: Belirli armonik kalıplar, sıralamalar ve çözüm yolları tek bir "doğru" biçim olarak sunulur. Bu yaklaşım, özellikle bireyci yaklaşımların eleştirildiği bir politik ortamda, sanatın da disiplin altına alınması düşüncesinden ileri gelmektedir.

Sposobin ve yazar arkadaşları, bu kitabın kendi kendine öğrenim için uygun olmadığını özellikle vurgulamışlardır. Kitabın yalnızca bir pedagojik rehber eşliğinde kullanılabileceği, öğrencinin rehberlik olmaksızın bu kuramsal yapıyı tam anlamıyla içselleştiremeyeceği belirtilmiştir (Sposobin ve ark, 1965). Bu vurgu, eğitimin merkezileşmesini ve denetimini pekiştiren bir olgudur.

Igor Sposobin'in armoni kuramı, yalnızca teorik bir yapıdan ibaret olmayıp, aynı zamanda pedagojik bir sistem olarak tasarlanmıştır. Onun müzik eğitimi anlayışı, armoni öğretiminin kavramsal düzeyde anlaşılmasının yanı sıra, uygulama yoluyla pekiştirilmesini de içerir. Bu yaklaşım, Sovyet müzik eğitiminin genel karakteriyle örtüşen; disiplinli, sistematik ve uygulama odaklı bir öğretim modelinin örneğidir (Komatović, 2014). Sposobin'in pedagojik anlayışında teori ve pratik ayrılmaz bir bütündür. Teorik bilgiler yalnızca soyut kurallar olarak aktarılmaz; öğrencinin bu bilgileri armonizasyon, analiz, varyasyon ve çalgı pratiği yoluyla içselleştirmesi hedeflenir. Bu nedenle *Uchebnik Garmonii* başta olmak üzere tüm eserlerinde yoğun alıştırma bölümleri bulunmaktadır. Bu alıştırmalar; melodi armonizasyonu, kadans analizi, modülasyon planları oluşturma ve farklı armonik varyasyonlar üretme gibi teknikler üzerine kuruludur (Sposobin, 1965). Ayrıca Sposobin'in yaklaşımı, armonik kavrayışı geliştirmek için piyano çalma pratiğini de merkeze alır. Bu yönüyle onun sisteminde teorik bilgi ile enstrümantal beceri arasında sıkı bir bağ kurulur. Armoni eğitimi, yalnızca yazılı sınavla ölçülen bir bilgi değil, aynı zamanda işitsel farkındalık ve müzikal refleks geliştirme süreci olarak kurgulanmıştır (Protopopov & Velimirović, 1960).

Sposobin, müzik eğitimi alanında yalnızca armoni değil, solfej, form gibi teorik konularda da temel başvuru kitapları yazmıştır. *Elementarnaya Teoriya Muzyki* (1951), onun en çok basılan ve en geniş kitlelere ulaşan yapıtlarından biridir. Bu kitapta nota yazımı, ölçü birimleri, tonalite, akor yapıları ve biçim gibi temel konular sistemli bir şekilde işlenir (Protopopov & Velimirović, 1960). Eser, farklı yaş grupları ve seviyelerdeki öğrenciler için kullanılabilecek şekilde sade ve anlaşılır bir dilde kaleme alınmıştır. Sposobin'in bir diğer önemli çalışması olan *Musical Form* (1947), müzik biçimleri üzerine kapsamlı bir giriş sunar. Bu kitap, yalnızca homofonik yapıların değil, aynı zamanda kontrpuan teknikleriyle oluşturulan polifonik formların da analizini içermektedir. Biçim analizinde de armoni bilgisi merkeze konularak yapısal çözümlemenin tonal ve fonksiyonel bağlamdan ayrılamayacağı savunulur (Komatović, 2014). Bu eserlerde ortak olan temel yaklaşım,

konuların sadeleştirilerek sistemli bir ilerleme ile aktarılmasıdır. Her konu bir öncekinin üzerine inşa edilir; yeni kavramlar, öğrenciye önceden edindiği bilgilerle ilişkilendirilerek tanıtılır. Bu yaklaşım, Sovyet pedagojisinin "aşamalı öğrenim" ilkesine birebir uyar (Carpenter, 1988).

Sposobin'in Moskova Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik kariyeri boyunca birçok etkili müzik teorisyeni ve besteci yetişmiştir. Bu öğrenciler, onun metodolojisini sadece öğrenmekle kalmamış, aynı zamanda sonraki kuşaklara da aktarmışlardır. Bu bağlamda Sposobin, yalnızca bir yazar ya da öğretim görevlisi değil, bir okulun kurucusu olarak da değerlendirilebilir (Komatović, 2014).

Bugün Rusya'da armoni eğitimi üzerine yazılmış pek çok çağdaş kitap ve ders notu, doğrudan ya da dolaylı olarak Sposobin'in yöntemlerini temel alır. Nitekim Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından bile, pek çok müzik konservatuvarında *Uchebnik Garmonii* veya türevleri hâlen okutulmaya devam etmektedir. Bu kalıcılık, sistemin salt ideolojik değil, aynı zamanda pedagojik olarak da etkili olduğunu göstermektedir (Cheong & Hong, 2018). Sposobin'in kitapları ve öğretim yöntemi, döneminin ideolojik çerçevesiyle büyük ölçüde uyumludur. Sanatın, özellikle de müziğin toplumcu ve halkçı değerlerle uyumlu olması gerektiği yönündeki resmi yaklaşım, Sposobin'in teorik söylemine de yansımıştır. Kitaplarında kullanılan örnekler, sıklıkla Rus halk şarkıları ve klasik Rus repertuvarından seçilmiş; Batı Avrupa'dan alınan örnekler ise dikkatle sadeleştirilmiş ve diatonik çerçeveye oturtulmuştur (Carpenter, 1988). Sposobin'in dili öğretici ve yönlendiricidir. Öğrenciye yalnızca bilgi vermekle kalmaz, nasıl düşünmesi gerektiğini de şekillendirir. Bu durum, Sovyet eğitim sisteminin tipik bir özelliğidir: Bilginin aktarımından ziyade, bir düşünme tarzının ve dünya görüşünün inşası amaçlanır (Ewell, 2020).

Çin'deki Alımlanış ve Kültürel Transfer

Igor Sposobin'in armoni sistemi, yalnızca Sovyetler Birliği sınırları içinde değil, 1950'li yıllardan itibaren Çin Halk Cumhuriyeti'nde de etkili olmuş; burada müzik eğitiminin temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir. Bu süreç, yalnızca kuramsal bir alımlanma değil, aynı zamanda ideolojik, pedagojik ve kültürel bir aktarım süreci olarak değerlendirilmelidir. Çin'de Sposobin'in teorisinin bu denli yaygınlık kazanması, yalnızca eğitsel nedenlerle değil, aynı zamanda Sovyetler Birliği ile geliştirilen kültürel ve diplomatik ilişkiler çerçevesinde şekillenmiştir (Cheong & Hong, 2018).

1950'li yıllar, Çin Halk Cumhuriyeti'nin yeni kurulduğu ve sosyalist bir kültürel inşa sürecine girdiği dönemdir. Bu dönemde Sovyetler Birliği, yalnızca bir siyasi model değil, aynı zamanda kültürel ve eğitsel bir referans noktası olarak benimsenmiştir. Çin'deki konservatuvarlar, Sovyet müfredatlarını temel alarak yeniden yapılandırılmış; armoni, form, kontrpuan gibi derslerde Sovyet kaynakları doğrudan çevirilerle kullanılmaya başlanmıştır (Cheong & Hong, 2018). Bu bağlamda *Uchebnik Garmonii*'nin 1955 yılında Wu Zuqiang tarafından yapılan bölüm çevirisi, Çin'deki bu sürecin ilk somut adımıdır. Ardından 1957–1958 yıllarında Zhu Shimin tarafından tamamı çevrilmiş ve yayımlanmıştır. Bu çeviri, kısa sürede Çin'deki konservatuvarlarda standart ders kitabı haline gelmiştir. Kitap, yalnızca üniversitelerde değil, aynı zamanda giriş sınavlarında, müzik liselerinde ve pedagojik enstitülerde de temel kaynak olarak kullanılmaya başlanmıştır (Cheong & Hong, 2018). Sposobin'in teorisi, Çin'de doğrudan alındığı gibi değil, belirli uyarlamalarla kullanılmıştır. Öncelikle, Çin'deki armoni eğitimi de tıpkı Sovyet sisteminde olduğu gibi işlevsel armoni anlayışı üzerine inşa edilmiştir. Ancak bu sistem, Çin müziğinin kendi geleneksel yapılarıyla bütünleştirilerek yeniden şekillendirilmiştir Özellikle Boris Arapov'un 1955–1956 yıllarındaki Pekin Merkez Konservatuvarı ziyaretlerinde dile getirdiği üzere, Çin müziğinde var olan pentatonik yapılarla diatonik işlevsel armoni arasında bir sentez kurma gereği vurgulanmıştır. Arapov'un önerisi, "etnik" unsurların bastırılmadan, işlevsel armoniyle bütünleştirilmesi yönündeydi. Bu öneri doğrultusunda *Uchebnik Garmonii*, Çin müziği örnekleriyle desteklenerek yerelleştirilmiş, geleneksel melodilerin armonizasyonu için kullanılabilir hale getirilmiştir (Cheong & Hong, 2018). *Uchebnik Garmonii*, Çin'de yalnızca bir ders kitabı değil, aynı zamanda sosyalist modernleşme

projesinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda kitap, ideolojik olarak da anlam yüklüdür. Kitabın "bilimsel" temelli, sistematik ve sade anlatımı, Çin'in sosyalist ideolojisiyle uyumlu görülmüş; Batı'nın "biçimci" müzik anlayışlarına karşı bir panzehir olarak sunulmuştur Özellikle Hugo Riemann gibi Batılı teorisyenlerin adı kitapta geçmemekte; teorinin Sovyet kaynaklı olduğu ima edilmektedir. Bu durum, Çin'de kitabın "saf sosyalist" bir kaynak olarak meşrulaştırılmasına hizmet etmiştir. Böylece Batı kökenli, ancak Sovyet süzgecinden geçirilmiş bir teori, "doğal olarak Çin'e uygun" hale getirilmiştir. Bugün bile *Uchebnik Garmonii*, Çin'deki birçok müzik okulunda okutulmaya devam etmektedir. Kitabın içeriğine dair çözümlemeler, örnek çözümler ve egzersiz yanıtları, Çinli müzik teorisyenleri tarafından yayımlanmakta ve çeşitli öğretim materyallerine entegre edilmektedir. Ayrıca, Çin'de geliştirilen armoni kitapları büyük oranda Sposobin sistemine dayanmaktadır (Cheong & Hong, 2018).

Sposobin'in adı, Çin'de neredeyse bir marka haline gelmiş; "Sposobin sistemi" deyimi, işlevsel armoni eğitimiyle özdeşleştirilmiştir. İlginç bir biçimde, Hugo Riemann'ın adı çok daha az bilinirken, Sposobin Çinli müzik eğitimcileri arasında büyük bir saygıyla anılmaktadır. Bu durum, kültürel aktarımın nasıl yerel anlamlarla yeniden üretildiğini gösteren önemli bir örnektir.

Sposobin Teorisinin Günümüzdeki Geçerliliği; Eleştiriler

Igor Sposobin'in teorik yaklaşımı, 20. yüzyılın ortalarında Sovyet müzik eğitiminin temel taşı olmuş; zamanla Doğu Avrupa ve Asya'da da geniş bir alana yayılmıştır. Ancak 21. yüzyıla gelindiğinde, bu sistemin geçerliliği, sınırlılıkları ve güncel müzik pedagojisi içerisindeki yeri yeniden değerlendirilme ihtiyacı doğurmuştur. Bu bölümde, Sposobin sisteminin çağdaş müzik teorisi içindeki konumu, bu sisteme yönelik eleştiriler ve güncel kullanım alanları tartışılacaktır. Sposobin'in armoni anlayışı, özellikle sistematikliği ve uygulamaya dönük yapısıyla müzik pedagojisi içinde hâlâ etkili bir model olarak kullanılmaktadır. Bugün dahi Rusya, Çin, Belarus, Kazakistan, Özbekistan gibi ülkelerdeki müzik okullarında Sposobin'in *Uchebnik Garmonii* veya onun türevleri temel ders kitabı olarak okutulmaktadır (Cheong & Hong, 2018). Bu kalıcılık, büyük ölçüde sistemin öğretmen ve öğrenci merkezli pratik yapıyı desteklemesine bağlanabilir. Özellikle piyano eşlikli armonizasyon, modülasyon şemaları ve fonksiyonel çözümleme gibi uygulamalar hâlâ yaygın biçimde kullanılmaktadır (Sposobin ve ark., 1965).

Ayrıca, birçok çağdaş armoni kitabı, doğrudan olmasa da Sposobin sistemine dayalı olarak yazılmıştır. Öğretim araçları, sınav soruları ve armoni alıştırmaları gibi kaynaklar hâlâ onun sistematik yaklaşımını sürdürmektedir. Bu durum, sistemin pedagojik verimliliğini göstermektedir (Komatović, 2014)

Sposobin teorisinin en sık karşılaştığı eleştiri, aşırı normatif ve mutlakiyetçi bir anlayışa dayanmasıdır. Kitaplarında ve ders notlarında sunulan armonik yollar çoğu zaman "tek doğru" gibi sunulur. Bu yaklaşım, öğrencinin alternatif çözüm yolları geliştirmesine veya müzikal hayal gücünü kullanmasına alan tanımaz (Ewell, 2020). Armoninin "açık uçlu" değil, "kesin kuralcı" bir disiplin olarak sunulması, özellikle günümüzün yaratıcı müzik eğitimi anlayışıyla çelişmektedir. Ayrıca sistemin diatonik temelli ve fonksiyonel merkezli yapısı, 20. yüzyıl müziklerinin çoğuna uygulanamaz hale gelmiştir. Modal armoni, seriyalizm, caz armonisi, post-tonal müzik gibi repertuvarlarda Sposobin'in kuramı yetersiz kalır Bu nedenle, çağdaş müzik teorisi öğretiminde Schenker analizi, set teorisi, neo-Riemanncı yaklaşım gibi daha esnek ve analitik derinliği olan yöntemlere yönelim artmaktadır.

Sposobin teorisinin bir diğer sorunsalı ise ideolojik olarak yüklü bir söylem taşımasıdır. Kuramın tarihsel kökeni, Sovyetler Birliği'nin merkeziyetçi, halkçı ve disiplinli sanat anlayışına dayanmaktadır. Bu bağlamda teorinin biçimlenişi, yalnızca pedagojik gerekçelerle değil, aynı zamanda sosyalist gerçekçilik ilkeleri doğrultusunda olmuştur (Komatović, 2014). Bütün bu eleştiriler, Sposobin sisteminin pedagojik gücüne rağmen, yaratıcı ve analitik çeşitliliğe yeterince alan tanımadığı yönündedir. Bu bağlamda, Sovyetler Birliği içindeki

farklı teorik yaklaşımların varlığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Özellikle Leningrad-Petersburg merkezli müzik teorisi geleneği, Sposobin'in temsil ettiği normatif ve işlevsel yapıdan ayrılarak, daha algısal ve modal temelli bir teori anlayışı geliştirmiştir. Tatiana Bershadskaya'nın belirttiği üzere, Leningrad okulunda armoni kavramı yalnızca akor işlevlerinden ibaret değildir; aynı zamanda insan algısında meydana gelen tonik yönelme, gravitasyon ve intonasyon ilişkileriyle de açıklanır. Bu okulun kökeni, Boleslav Yavorsky'nin "modal ritim" (*ladovy ritm*) kuramına dayanmaktadır. Bershadskaya (2019), bu yaklaşımı şöyle açıklar: "Bizde yapıdan çok algı vardır; armoni sadece işlev değil, zaman içindeki çekimlerin ifadesidir." Bu anlayış, armonik çözümlemeyi yalnızca teknik ve kurallı bir süreç değil, aynı zamanda psikolojik ve algısal bir süreç olarak görmektedir.

Bu perspektif, Sposobin sistemine bir alternatif olarak Sovyet müzik teorisinin içindeki teorik çoğulluğu ve pedagojik esnekliği göstermesi açısından önemlidir. Aynı zamanda, gelecekteki kuramsal modellerin yalnızca Batı kaynaklı değil, Sovyet gelenekleri içinde de farklı temellere dayanabileceğini ortaya koyar. Batı'da özellikle Schenker analizi, armonik yapının yüzeysel değil, derin yapılar üzerinden çözümlenmesine olanak tanır. Buna karşın Sposobin sisteminde böyle bir yapısal derinlik analizi bulunmaz; armoni, daha çok yatay bağlantıların (fonksiyonların) dizilişi üzerinden ele alınır (Ewell, 2020). Bu durum, Sposobin sisteminin tonal mimariyi anlamada sınırlı kalmasına yol açar. Aynı şekilde, caz armonisinde kullanılan akorların genişliği, renk kullanımı ve genişlemeler gibi yapılar, Sposobin sisteminin çerçevesinin ötesindedir. Günümüzde birçok çağdaş armoni eğitimi programı, caz, film müziği veya elektroakustik müzik gibi alanlarda Sposobin sisteminden farklı teorik yaklaşımları tercih etmektedir.

Tüm bu eleştirilere rağmen, Sposobin'in kuramsal yapısı, pedagojik bakımdan hâlâ güçlü bir başlangıç noktası sunar. Özellikle tonal armoninin temel ilkelerini öğrenmek isteyen öğrenciler için açık, disiplinli ve uygulamaya dönük bir yöntemdir (Protopopov & Velimirović, 1960). Bu nedenle, birçok öğretmen, Sposobin sistemini yalnızca giriş düzeyinde kullanmakta; daha sonra Schenker, Lerdahl–Jackendoff veya neo-Riemannian yaklaşımlarla analizi derinleştirmektedir.

Günümüzde bazı konservatuvarlar, Sposobin'in sistemini daha esnek hâle getiren hibrit modeller geliştirmiştir. Bu modellerde, Sposobin'in sistematik anlatımı, farklı tonal yapılarla zenginleştirilmiş; analiz bölümleri daha çoklu perspektiflerle yeniden düzenlenmiştir. Böylece geleneksel sistemin pedagojik gücü korunmuş; ancak çağdaş repertuvarlara uyarlanabilirliği artırılmıştır.

Sonuç

Igor Sposobin, 20. yüzyıl Sovyet müzik teorisinin yalnızca önemli bir kuramcısı değil, aynı zamanda pedagojik bir mimarıdır. Onun sistematik, uygulamalı ve fonksiyonel armoni temelli yaklaşımı, Sovyet müzik eğitiminin biçimlenmesinde olduğu kadar, Çin gibi sosyalist ülkelerdeki müzik pedagojisinin kurulmasında da belirleyici olmuştur (Cheong & Hong, 2018). *Uchebnik Garmonii* başta olmak üzere kaleme aldığı eserler, armoni eğitiminde teorik bilgiyi uygulamalı becerilerle bütünleştirerek, öğrenciye yalnızca teknik donanım değil, müzikal düşünme yetisi kazandırmayı hedeflemiştir (Sposobin et al., 1965). Sposobin'in kuramsal yaklaşımı, Hugo Riemann'dan esinlenmekle birlikte, Sovyet pedagojik ve ideolojik bağlamında özgünleşmiş ve yerelleştirilmiştir. Onun geliştirdiği sistem, tonal armoninin temel ilkelerini son derece disiplinli, sistemli ve işlevsel bir biçimde öğreten bir yapıya sahiptir. Ancak bu yapı, zamanla diatonik sınırlara sıkışmış; post-tonal, modal, caz ya da seriyel müzik gibi alanlara uygulandığında yetersiz kalmıştır (Ewell, 2020; Carpenter, 1988). Günümüzde Sposobin'in teorisi, özellikle temel müzik teorisi eğitimi açısından hâlâ geçerliliğini korumakta; birçok ülkede armoni öğretiminin ilk aşamasında tercih edilmektedir. Bununla birlikte, ileri düzey müzik analizlerinde ve çağdaş repertuvarla çalışmalarda daha esnek ve derinlikli sistemlere geçiş yapılması gerekmektedir. Bu durum, Sposobin sisteminin mutlak geçerliliğini değil, sınırlı ama etkili bir pedagojik araç olduğunu göstermektedir. Makale boyunca değerlendirilen örnekler ve literatür, Sposobin'in teorik mirasının

yalnızca tarihsel bir anı değil; hâlâ yaşayan ve dönüşen bir model olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle Çin'deki alımlanışı, teorinin kültürel bağlamlara nasıl adapte edildiğini; Batı müzik kuramlarıyla nasıl sentezlenip dönüştürüldüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu yönüyle Sposobin'in çalışmaları, yalnızca bir müzik kuramcısının değil, aynı zamanda bir kültürel aktarıcının da eseridir. Sonuç olarak, Igor Sposobin'in müzik kuramı, 20. yüzyıl müzik pedagojisinin en kalıcı yapılarından biri olarak değerlendirilebilir. Onun sisteminin güçlü yanı, pedagojik sadeliği ve sistematikliği; zayıf yanı ise repertuvar çeşitliliği karşısındaki esnekliğinin sınırlılığıdır. Ancak her iki yönüyle de Sposobin, müzik teorisi tarihinde tartışılması gereken özgün bir figür olarak önemini korumaktadır. Gelecek müzik pedagojisi modelleri, onun bıraktığı sağlam temeller üzerine, daha açık uçlu, çok sesli ve kültürler arası analizleri içeren yeni sistemler geliştirebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
İlke Karcılıoğlu
[1] İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Kompozsiyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye
0000-0003-3674-3175 karilke@gmail.com

Kaynakça | References

Bershadskaya, T. (2019). Music theory à la Leningrad: An interview with Tatiana Bershadskaya (P. Schmelz, Ed. & Trans.). *Music Theory Online, 25*(4).

Carpenter, E. (1988). *The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950* (Doctoral dissertation). University of Pennsylvania.

Cheong, W. L., & Hong, D. (2018). Sposobin Remains: A Soviet Harmony Textbook's Twisted Fate in China. *ZGMTH*, *15*(2), 45–48.

Ewell, P. (2019). *On the Russian Concept of Lād, 1830–1945*. *Music Theory Online*, *25*(4). https://doi.org/10.30535/mto.25.4.4

Ewell, P. (2020). Harmonic functionalism in Russian music theory: A primer. *Theoria*, *26*, 61–78.

http://philipewell.com/wp-content/uploads/2024/01/Bershadskaya-Interview.pdf

Komatović, N. (2014). *The survival of Igor Sposobin: When a theory outlives its time and purpose*. Royal Conservatory of The Hague.

Protopopov, V., & Velimirović, M. (1960). Review of Elementarnaya Teoriya Muzyki by I. V. Sposobin. *Journal of Music Theory*, *4*(2), 249–253. https://www.jstor.org/stable/843189

Sposobin, I., Dubovsky, I., Evseev, S., & Sokolov, V. (1965). *Учебник гармонии* [Harmony textbook]. Moskva: Muzyka.

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 494–505

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634082

Başvuru | Submitted 05.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 23.05.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 28.05.2025
Kabul | Accepted 18.06.2025
Online Yayın | Published Online 20.06.2025

Çeviri Makalesi | Translation Article

Açık Erişim | Open Access

"İmparator Olmak İsterdim" (K 539), Vatansever Bir Savaş Şarkısı Mıdır?

"Ich Möchte Wohl Der Kaiser Sein" (Kv 539)-Ein Patriotisches Kriegslied?

Fatma Gökçe Çiçek Tuğer [1]

[1] Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi, Institut für Musikwissenschaft und Interpretation, Viyana, Avusturya

Öz

Sanat sosyolojisi, sanatı içinde bulunduğu fenomenlerle birlikte, toplumsal sürecin bir parçası olarak ele alır. Sanat üretimi, bireysel gibi görünen ama aslında toplumsal düzeyde incelenebilecek bir olgudur. Çünkü sanatçı içinde bulunduğu toplumla ilişki içerisindedir; dolayısıyla içinde bulunduğu toplumdan bağımsız düşünülemez. Gerard Ammerar, bu makalesinde, Avusturya'da Türk etkisinin doruk döneminde bestelenmiş olan Mozart'ın K. 539 numaralı 'İmparator Olmak İsterdim' aryasının arka planını irdeler. Tam da Türklerle savaş döneminde bestelenen bu eser, daha önce söylenildiği gibi vatansever bir savaş şarkısı mıdır yoksa toplumun düşüncelerini hicivsel bir dille ele alan bir parodi midir? Ammerar, bahsi geçen aryayı, dönem Avusturya'sının toplumsal bir çıktısı olarak ele alır ve dönemin siyasal, sosyal, politik ve ekonomik bileşenlerini inceler. Üretilen sanat yapıtlarından örnekler verdiği gibi, dönem gazete haberlerinden de bilgiler sunarak, yapıtın içine doğduğu toplumu anlamamıza yardımcı olur. Yanı sıra makalenin son kısmında iç-müziksel analizlerle aryaya dair açık savını ortaya koyar. Çalışma, Gerard Ammerar'ın 1996 yılında kaleme aldığı makalenin çevirisini sunacaktır.

Abstract

The sociology of art examines art as a part of the social process, together with the phenomena it is in. Art production is a phenomenon that seems individual but can actually be examined at a social level. Because the artist is in a relationship with the society he is in; therefore, he cannot be considered independent of the society he is in. In this article, Gerard Ammerar examines the background of Mozart's aria K. 539, "I Would Like to Be an Emperor", which was composed during the peak period of Turkish influence in Austria. Is this work, composed during the war with the Turks, a patriotic war song as previously stated, or is it a parody that addresses the thoughts of the society in a satirical language? Ammerar considers the aria as a social output of the Austrian period and examines the political, social, political and economic components of the period. He helps us understand the society in which the work was born by giving examples from the works of art produced and also providing information from newspaper reports of the period. In addition, in the last part of the article, he presents his clear argument about the aria with internal-musical analyses. The study will present a translation of the article written by Gerard Ammerar in 1996.

Anahtar Kelimeler Mozart · Ammerar · Türk Savaşı

Keywords Mozart · Ammerar · Turkish War

Yazar Notu Makale Avusturyalı tarihçi Gerhard Ammerar'ın (Salzburg Üniversitesi), 1996 yılında Salzburg Uluslararası Mozarteum Vakfı Bibliotheca Mozartiana: Digital Koleksiyonlar için kaleme alınan çalışmasının çevirisini sunacaktır. Orijinal (Almanca) makale için bakınız: https://digibib.mozarteum.at/urn:nbn:at:at-moz:2-61448

Atıf | Citation: Çiçek Tuğer, F. G. (2025). "Ich Möchte Wohl Der Kaiser Sein" (Kv 539)-Ein patriotisches kriegslied?. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 494-505. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634082

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Çiçek Tuğer, F. G.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Fatma Gökçe Çiçek Tuğer gokcecicektuger@gmail.com

“İmparator Olmak İsterdim” (K 539), Vatansever Bir Savaş Şarkısı Mıdır?

Mozart, muhtemelen en popüler -enstrümantal- “allaturka” eseri olan “Türk Marşı” ve KV. 384 “Saraydan Kız Kaçırma”nın yanı sıra üçüncü kez Osmanlıları eserine taşıdı: Avusturya-Türk Savaşı’na (1788-1791) istinaden, “bugün nadiren seslendirilen, solo şarkı “Ich möchte wohl der Kaiser sein” (Ben imparator olmak isterdim) adlı eseri bestelemiştir; Otto Biba yakın zamanda bu eseri “alevli bir vatanseverlik” olarak nitelendirmiştir.[1] Ancak saygın müzik bilimcisinin 1990/91 Viyana'daki yıldönümü sergisi katalogunda yaptığı yorum, yani 1788 yılında Avusturya’nın müttefik olarak Rusya ile birlikte Türklere karşı başlattığı savaşın “Viyana’da etkisinin hissedilmediği” varsayımı, tarihsel gerçekliğin oldukça uzağındadır.[2]

Mozart’ın “savaş şarkısı”, edebiyatçı Johann Wilhelm Ludwig Gleim’in (1719–1803) on iki yıl önce kaleme aldığı bir şiirin bestelenmesidir. Mozart, bu melodiyi 5 Mart 1788 tarihinde, *Leopoldstadt* Tiyatrosu’nda popüler olan bass-buffo (komik bas) ve komedyen Friedrich Baumann için bestelemiştir; Baumann bu şarkıyı iki gün sonra verdiği bir konserde seslendirmiştir[3]. Bu, imparatorun Viyana’dan ayrılarak ordusuna katılmasından sadece birkaç gün, Avusturya’nın 9 Şubat 1788’de Osmanlı’ya savaş ilan etmesinden ise bir ay bile geçmeden öncesinde gerçekleşmiştir.

Şarkının bestesiyle ilgili yorumdan önce, Mozart’ın ve genel olarak Viyana’daki halkın yeni başlayan Türk savaşına karşı duyduğu ruh hâli ve tutumu sorgulamak yerinde olacaktır.

1. 1781’de II. Katerina ile II. Joseph arasında, özellikle Rusya’nın hedefleri doğrultusunda Osmanlı’ya karşı bir savaş için yapılan ittifak, yalnızca yurtdışında değil, Avusturya’da da sert eleştirilere maruz kalmıştır. Ortalıkta dolaşan söylentiler ve savaş hazırlıkları, yerli halk arasında da olumsuz tepkilere yol açmıştır[4]. II. Katerina ve II. Joseph’in birlikte yaptıkları, *Sivastopol*’da inşa edilen bir savaş limanını da içeren provokatif bir gezi sonrasında, Sultan Abdülhamid 1787’de önleyici bir savaş başlatmış, buna karşılık II. Joseph, anlaşmayla taahhüt edilen 30.000 kişilik yardım birliği yerine yaklaşık 300.000 askerle Osmanlılara karşı sefere çıkmıştır[5][6]. Ancak bu sefer, taktik hatalar ve yaşlı ve yetersiz Mareşal Kont Lacy’nin tereddütleri nedeniyle neredeyse bir felakete dönüşmüştür.[7]

Uzaklarda yürütülen savaşın yol açtığı büyük yükleri Habsburg devleti ve özellikle de halk sırtlamak zorunda kalmıştır. Savaş sayısız can kaybına neden olmuş, bu kayıpların büyük bölümü, ana ordunun kamp kurduğu bataklık *Semlin* bölgesindeki kötü koşullardan kaynaklanmıştır. Yalnızca 1788 Haziran başından

[1] Otto Biba , [Objektbeschreibung zum Türkischen Marsch], in : Zaubertöne . Mozart in Wien 1781 —1791 , Katalog zur Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus 6 . Dezember 1990 bis 15 . September 1991 , Wien 1990 , S . 280 .- Daraufhinzuweisen ist allerdings auf die Tatsache , daß sich die jüngere Literatur mit dem letzten österreichischen Türkenkrieg wenig befaßt hat und über eine Zusammen¬ fassung der älteren Publikationen nicht hinausgegangen ist ; vergleiche vor allem Karl Gutkas , Kaiser Josephs Türkenkrieg , in : Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II . Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung im Stift Melk 1980 , Wien 1980 , S . 271- 273 und 671- 674 (Objektbeschreibungen) ; Erich Donnert , Joseph II. und Katharina II. Ein Beitragzu Österreichs Rußland- und Orientpolitik 1780—1790, in : Österreich im Europa der Aufklärung . Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II . Internationales Symposion in Wien 20 .- 23 . Oktober 1980 , Band 1 , Wien 1985 , S . 576- 580 ; vergleiche auch den noch immer gültigen Hinweis auf das bestehende Literaturdefizit bei Karl Teply, Das österreichische Türkenkriegs¬ zeitalter , in : Zygmunt Abrahamowicz und andere (Herausgeber) , Die Türkenkriege in der historischen For¬ schung, Wien 1983 , S . 48

[2] Programmheft zu den Mozart-Martineen 1995 , Salzburg 1995 , S . 75

[3] Neue Mozart-Ausgabe (NMA) II/7 , Band 4 , Kassel etc . 1972 , S . IX-X

[4] Paul von Mitrofanov , Joseph II. Seine politische und kulturelle Tätigkeit, 1. Teil , Wien- Leipzig 1910 , 5 S . 211 .

[5] Reinhold Neumann- Hoditz , Katharina II. die Große mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten , Reinbek bei Hamburg 1988 , S . 185 .

[6] Hanns Leo Mikoletzky , Österreich . Das große 18 . Jahrhundert , Wien 1967 , S . 366 .

[7] Adolf Beer, Die orientalische Politik Oesterreichs seit 1774, Prag- Leipzig 1883 , S . 96 ; Edith Kotasek , Feld¬ marschall Graf Lacy. Ein Leben für Österreichs Heer , Horn s . a . , besonders S . 170 Ff.

1789 Mayıs sonuna kadar olan sürede, 172.000 asker başta ateşli hastalıklar ve dizanteri olmak üzere çeşitli hastalıklara yakalanmış, bunların 33.000’i hayatını kaybetmiştir.[8]

Zaten yıllardır hastalıklarla boğuşan II. Joseph, ordusuna katıldıktan birkaç ay sonra ağır hasta bir şekilde Viyana’ya geri dönmüş[9] ve ölümünden hemen önce sevgili devlet şansölyesi Wenzel Anton Kaunitz tarafından bir mektupta “daima imparatorluğun yıkıcısı” olarak nitelendirilmiştir.[10] Halk, imparatorun ölümüne kayıtsız kalmıştır.[11]

Bunun başlıca nedeni bu savaş ile birlikte, 1787 yılında uygulamaya konan ve iş gücünden muaf erkeklerin zorunlu askerlik hizmetine tabi tutulmasını öngören yeni asker toplama sistemidir. 1788’deki düşük asker alımı oranları nedeniyle birçok genç kendini sakatlamış, bazıları suça karışmış[12] ya da askerden kaçmak için ülkeden kaçmıştır.[13] Miras bölgelerinden zorunlu askere alma işlemlerinde yaşanan zorluklara ilişkin raporlar artmıştır.[14]Ayrıca halk, savaş sonrası ağır hasta veya sakat dönen askerlerin, genellikle çok sayıdaki firariyle birlikte dilenerek ya da hırsızlık yaparak ülke içinde başıboş dolaşmasından da ciddi şekilde etkilenmiştir.[15]

Savaş, II. Joseph’in hükümetinin ilk yıllarında gelişen ekonomiyi de ciddi şekilde etkilemiş, 1790’ların ortalarına kadar süren durgunluk belirtilerine katkıda bulunmuştur.[16] En başta zarar gören, o dönemde büyük ilerlemeler kaydeden ve hatta Fransa’nın yüzyıllardır süren üstünlüğünü sarsan Osmanlı ile Avusturya arasındaki ticaret olmuştur.[17] Ancak daha ağır sonuçları olan unsur, savaş maliyetleridir: Bu maliyetler, devlet kasasında (ek) bir delik açmıştır; dolaşımdaki para miktarını artırmak[18] bile bu açığı kapatamamıştır. Türk savaşının maliyeti 220 milyon guldenin üzerindeydi[19]; devlet borcu, 1788 yılında 342 milyon gulden iken 1790 yılında 370 milyona çıkmıştır[20]. İç ve dış kredi işlemleriyle yalnızca 123 milyon gulden karşılanabilmiş, bu nedenle yeni gelir kaynakları aranmaya başlanmıştır. “Kasa boşsa, vergi ilan edilir”[21] — 1788 yazında

[8]A . J . Groß Hoffinger, Lebens- und Regierungsgeschichte Josephs des Zweiten und Gemälde seiner Zeit, Stutt¬ 10 gart — Leipzig 1836 , S . 473 —474 .

[9]Mikoletzky, Österreich , a . a . O . , S . 365- 366 .

[10]Zitiert nach ebenda , S . 367 .

[11]Vergleiche dazu Friedrich Engel-Janosi , Josephs II. Tod im Urteil der Zeitgenossen , in : Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 44 (1930) , S . 324- 346 .

[12]So berichtet etwa Johann Carl Hauckh , Leitfaden zu dem Kenntnisse der gefürsteten Grajfschaft Tyrol für die Zuhörer der politischen Wissenschaften entworfen , Innsbruck 1789 , S . 56 : „ Das junge Mannsvolk besonders übt sich gern in Scheibenschiessen , ist aber einer militärischen Aushebung so abgeneigt , daß einige lieber Diebstähle begehen , nur , um durch eine solche Mackel von diesem Stande ausgeschlossen zu werden .

[13]Mitrofanov, Joseph IL , a . a . O . , S . 371 und 387 .

[14]Vergleiche zum Beispiel mehrere diesbezügliche Meldungen im Bestand : Tiroler Landesarchiv, Jüngeres Gubernium , Militare 1787 , Faszikel 1333 , Nummer 50/9 .- In Tirol war das 1784 eingeführte Konskrip¬ tionswesen angesichts des heftigen Widerstandes der Bevölkerung nicht durchzusetzen und mußte schließ¬ lich 1790 wieder aufgehoben werden (Mitrofanov, Joseph IL , a . a . O . , S . 381).

[15]6 In Bettler- und Vagantenordnungen wird auf diesen Umstand wiederholt hingewiesen , vergleiche zum Beispiel Tiroler Landesarchiv, Handschrift 1223 .

[16]7 Roman Sandgruber , Inflationskonjunktur und Alltagsnot in Österreich zur Zeit der Napoleonischen Kriege, in : Anna M . Drabek , Walter Leitsch , Richard G . Plaschka (Herausgeber) : Rußland und Österreich zur Zeit der Napoleonischen Kriege, Wien 1989 , S . 181 . (Österreichische gen der Kommission für die Geschichte Österreichs . 14 .) Akademie der Wissenschaften . Veröffentlichun

[17]i Hans Halm , Habsburgischer Osthandel im 18 . Jahrhundert . Österreich und Neurußland (II) : Donauhandel und-schiffahrt 1781 —1787, München 1954 , S . 185 . (Veröffentlichungen des Osteuropa- Institutes München .) Vergleiche auch Christian Kaul , Die Rechtsstellung der türkischen Juden in Wien . Auf Grund der Österreichisch Türkischen Staatsverträge , in : Heinz Kienzl , Kurt Prokop (Herausgeber) , Die Rechtsstellung der türkischen Ju¬ den in Wien , Melk 1992 , S . 11 , 16 und 47 . (Schriftenreihe der Liga der Freunde des Judentums . 3 .)

[18]Roman Sandgruber , Ökonomie und Politik . Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur 20 Gegenwart , Wien 1995 , S . 222 .

[19]Gustav Otruba , Wirtschaft und Wirtschaftspolitik im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus , in : Die Wirtschaftsgeschichte Österreichs , herausgegeben vom Institut für Österreichkunde , Wien 1971 , S . 121.

[20]Ebenda , S . 121 . In dieser Summe inkludiert sind die kursierenden Bancozettel (1788 : 22 , 6 Millionen Gulden.

[21](Anonym ,) Ein Wort im Vertrauen über den Türkenkrieg, Wien 1788 , S . 31.

yayımlanan ve büyük yankı uyandıran bir savaş karşıtı broşürdeki bu kehanet, 13 Kasım’da yürürlüğe giren savaş vergisi fermanıyla gerçeğe dönüşmüştür. Bu durum, Viyana’da kafa karışıklığına neden olmuştur.[22] Vergi gelirlerinin artırılmasına paralel olarak[23], nominal ve reel ücretlerin düşmesinden muzdarip Viyana halkı arasında hoşnutsuzluk da artmıştır[24]. Johann Pezzi, savaşın ilk yılında Viyana’da gıda fiyatlarının iki katına çıktığını bildirmektedir.[25] Somut savaş örneği bir yana, Yedi Yıl Savaşı'nın sona ermesinden bu yana Aydınlanma’nın etkisiyle savaşa yönelik genel bir eleştiri gelişmiştir. Bu söylem, edebiyatta öne çıkan bir konu hâline gelmiş, özellikle Voltaire ve Rousseau’nun fikirleri Avusturya'da kalıcı bir etki yaratmıştır.[26]

2. 1781 yılında sansür kurallarının gevşetilmesiyle, II. Joseph bir “fikir basını”nın temelini atmıştır. Bu da, “kamuoyu”nu yansıtan, fakat aynı zamanda onu etkileyen bir gazete ve broşür seline yol açmıştır. Viyanalıların okuma tutkusu – en alt sınıflara kadar – deyim yerindeyse efsaneydi. Bu yazılar yalnızca asil salonlarda ve kafelerde değil, aynı zamanda sade bira ve şarap evlerinde de bulunuyordu; kitapçılarda ve gazete bayilerinde ya da sokak satıcıları aracılığıyla birkaç *Kreuzer*’e satılıyorlardı.[27]

1784’ten itibaren Kaunitz’in özel sekreteri olan Johann Pezzi, sadece gazeteciliğin kamuoyu üzerindeki yönlendirici etkisine değil, aynı zamanda Türk savaşına dair söylemin kapsamına ve şiddetine de ironik bir şekilde değinmiştir:

“İşin ciddiyetini bir kenara bırakırsak, farklı sınıflardan insanların bu mesele hakkında konuşmalarını, yorumlamalarını ve tartışmalarını dinlemek tam bir eğlence. Çoğu bir gazete yazarını kendine rehber edinmiş, onun gevezeliklerini körü körüne takip ediyor [...]. İnsanlar bu görüşler uğruna meyhanelerde sadece sözle değil, yumruklarla da kavga ediyorlar.”[28]

Türk savaşına dair görüşler ve temalar çeşitlilik göstermekteydi. Resmî veya sadık çizgiler taşıyabildikleri gibi, eleştirel ya da sert bir şekilde karşıt da olabiliyorlardı.[29] Özellikle savaşın ilk yılında, neredeyse sayılamayacak kadar çok broşür, edebi eser ve gazetecilik ürünü yayımlandı. Türk savaşı, Viyana’da aylarca bir numaralı tartışma konusu oldu. Çeşitli yönleriyle şiddetli tartışmalara yol açtı. Öncelikle savaşın meşruiyeti sorgulandı. Saray raporlarına dayanan “sadık” savaş haberciliği iki temel argümana odaklandı: “adil savaş” ve Osmanlıların Avrupa’nın kalıtsal düşmanı olarak yok edilmesi gerektiği düşüncesi.[30] Bu tarih dışı küçümseyici düşman tasviri, 1788 yılı Viyana halkının tutumuna pek uymuyordu.

---

[22] So die loyale Vaterlandschronik vom 21 . Oktober 1788 , S . 725 .

[23] Die Staatseinnahmen stiegen von 50 Millionen Gulden 1784 auf 66 ,4 Millionen 1792 an , der Anteil der indirekten Abgaben vergrößerte sich von 41 auf 56 ,2 Prozent . Die Steuerquote erreichte etwa zwölf Prozent des Bruttosozialproduktes (Sandgruber , Ökonomie , a . a . O . , S . 222).

[24] Vergleiche zum Beispiel Vaterlandschronik vom 12 . Dezember 1788 , S . 816 : „ Ueber diese Kriegssteuer aber schütteln die Oestreicher gewaltig die Köpfe . Jeder der vom Kunstfleisse lebt, muß 12 vom Hundert bezahlen . Für die Beamten ist diß besonders traurig , da diese noch überdiß zehen Prozent zum Pensionsfonde von ihren Besol¬ dungen liefern müssen . Z. B . Es hat einer 1000 Gulden Besoldung; so hat er zeither immer nur 900 Gulden emp¬ fangen ; und nun muß er doch die Kriegssteuer von den vollen 1000 Gulden entrichten . Er erhält also nur 780 Gulden [. . .] “

[25] Vergleiche Johann Pezzi , Skizze von Wien , 5 . Heft , Wien- Leipzig 1788 , S . 636 .- Weithin wurde der Wunsch nach Frieden geäußert (vergleiche zum Beispiel Vaterlandschronik vom 21 . Oktober 1788 , S . 724 : „ Ein Blik nach Wien zeigt mir die grosse Kaiserstadt in zwo Partheien gespalten , wovon die Grössere Frieden mit den Türken wünscht [. . .] “) .

[26] Ernst Wangermann , Nulla salus bello . Zu einigen Auswirkungen der Aufklärungsliteratur in Österreich , in : Literatur und Kritik 1 (1966) , Heft 5 , S . 48 —49 ; derselbe , The Austrian Achievement. 1700— 1800, London 1973 , S . 145 .

[27] Marianne Lunzer , Josephinisches und antijosephinisches Schrifttum , in : Erich Zöllner (Herausgeber) , Öffentliche Meinung in der Geschichte Österreichs , Wien 1979 , S . 54 (Schriften des Institutes für Osterreichkun¬ de . 34 .)

[28] Pezzi , Skizze, a . a . O . , S . 635 .

[29] Vergleiche zum letzteren etwa (Anonym = Franz Xaver Huber ,) Sonnenklarer Kommentar der sonnenkla¬ ren Buchstaben der neuen Gesetze , von Herrn Schlendrian , Oberster Richter zu Tropos, Wien 1788 ; derselbe , Herrn Schlendrians , Oberster Richter zu Tropos , Erklärung der Tropsanischen Kriegsvorfälle , Wien 1788 .

[30] Vergleiche etwa (J . M .) Schweighofer , Betrachtungen über die Ursachen und Folgen des Türkenkriegs , Frankfurt- Wien 1788 , o . S . ; (Johann) Rautenstrauch , Ausführliches Tagebuch des itzigen Krieges zwischen Oesterreich und der Pforte , 1. Band , Wien 1788 , S . 8 ; Kaspar Pilat , Christliche Betrachtungen über den gegen¬ wärtigen Krieg des Erzhauses Oesterreich mit der Ottomanischen Pforte . An meine Landsleute in Böhmen , Prag 34 1788 , S . 10 .

Yüzyıllar süren tehditler nedeniyle bilinçaltında hâlâ var olan "acımasız, kanlı, zalim ve şeytani Türk köpeği" şeklindeki düşman imgesi, Johann Rautenstrauch gibi yazarlarca ön plana çıkarılmaya çalışılmışsa da bu tür çabalar pek etkili olmamış görünmektedir. "Barbar" teması, örneğin "Türklerin ulusal karakteri, gelenekleri ve askerî yapısı üzerine, Türk savaşı hakkında gözlemlerle birlikte" adlı broşürde eleştirel biçimde değerlendirilmiş ve düzeltilmiştir.[31] Hatta "adil savaş" savunucusu J. M. Schweighofer bile, halkın duygularının resmi savaş kararlılığıyla uyuşmadığını, çünkü Türklerin yaklaşık elli yıldır dost olarak görüldüğünü kabul etmek zorunda kalmıştır.[32]

Türk savaşının nedenleri hakkında kamuoyunun görüşlerinin hükümetin arzularına hiç de uymadığını, *"Neueste(n) Wiener Nachrichten"* (En Yeni Viyana Haberleri) gazetesindeki bir makale de göstermektedir. Bu makale önce yaygın eleştirileri aktarmakta, ardından ise bunlara karşı görüş bildirmektedir:

"Geçenlerde bir toplantıda, imparatorun Türklere karşı haksız bir savaş başlattığını söyledin; savaş ilanı sadece Rusya ile olan ittifaka dayanıyor; Alman İmparatorluğu, Ruslarla doğrudan bir bağlantıya sahip değil, dolayısıyla bu yalnızca Avusturya hükümdarının, sadece [devlet topraklarını genişletmeye yönelik] şahsi bir hayalidir [...] Politikaya ya da onun Machiavellizmine karışmak istemem ama tarih üzerinden sana gösteririm ki siyasi yargın hatalıdır..."[33]

Özellikle yüksek eğitimli çevrelerde, son yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'na karşı artan bir bilimsel ilgi oluşmuştur. Bu ilgi, 1754 yılında Viyana'da "Kraliyet ve İmparatorluk Doğu Dilleri Akademisi"nin kurulmasıyla başlayan samimi etnografik meraklardan, eğlenceli ve bilgilendirici seyahat anlatılarına, hatta hayranlığa kadar uzanmıştır. Örneğin Maria Theresia ve kızları Türk kıyafetleriyle resmedilmiştir. "Türk modası" özellikle sanatlarda yaygınlaşmıştır[34] ve müzikte de önemli yer bulmuştur. Prater'de herkes mehter müziği dinleyebilmekte[35], Viyana sahnelerinde ise Doğu, özellikle Türk temaları son derece popülerdi.[36]

Zalim, şehvet düşkünü, sarhoş Doğulu tasviri, artık edebiyat ve müzikte yerini, aydınlanma fikirleriyle özdeşleşmiş, hoşgörülü, cömert bir Sultan imgesine bırakmıştı. Bu figür, çoğu zaman, düşmanının oğlunu bile affedebilen "Bassa Selim" tipiyle temsil edilmekteydi.[37] "Saraydan Kız Kaçırma" operası — ki bu eser II. Joseph tarafından sipariş edilmiş ve 1782'de Viyana'da prömiyer yapmıştır — Mozart'ın yaşamı boyunca en büyük başarısı olmuştur: bestecinin ölümüne kadar 30 şehirde sahnelenmiş, beş dile çevrilmiştir.[38]

Bu operada ve benzerlerinde en çok işlenen tema, Aydınlanma'nın, özellikle de hoşgörünün mesajını yayan "asil Türk" figürüdür. "Saraydan Kız Kaçırma"da olduğu gibi, diğer eserlerde de, bir düzine yıl önce

[31](Anonym ,) Ueber den National ^ Charakter, die Sitten und Militair = Verfassung der Türken nebst Bemerkungen über den Türkenkrieg, s . 1. , 1788.

[32]Schweighofer, Betrachtungen , a . a . O . , o . S .

[33](Fiktiver Brief von) „ Paul Esterhazi v. Galantha , aus dem Reiche der Todten an einen Minister eines deut¬ schen Hofes " (Neueste Wiener Nachrichten vom 29 . Oktober 1788) .

[34]Vergleiche dazu mehrere einschlägige Artikel im Sammelband : Die Türken und was von ihnen blieb , Wien 1978 ; Monika Kopplin , Tunica und Turquerien. Zur Entwicklung des Türkenbildes und Rezeption osma nischer Motive vom 15 . bis 18 . Jahrhundert , in : Exotische Welten- Europäische Phantasien . Katalog zur Aus¬ stellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins , Stuttgart 1987 , S . 150- 163 ; Gerhard Ammerer , „ Türkenkopfitechen", Deckenfreskovon Christoph Lederwasch und Johann Michael Rottmayr , in : Salzburg Edition (Lose- Blatt- Sammlung) , herausgegeben vom Archiv Verlag , Wien 1994 , o . S .

[35]Gerhard Croll , Die Entführung aus dem Serail, in : Wolfgang Amadeus Mozart 1791 —1991 . Das offizielle Internationale Magazin zur Zweihundertjahrfeier Mozarts , Paris 1991 , S . 48 .

[36]Derselbe , „ Die Entführung aus dem Serail . . . in Musik gesetzt vom Herrn Mozart ", in : Peter Csobädi (Herausgeber) , Wolfgang Amadeus . Summa summarum . Das Phänomen Mozart : Leben , Werk, Wirkung, Wien 1990 , S . 179 .

[37]Vergleiche dazu den Überblick von Maximilian Grothaus , Vorbildlicher Monarch , Tyrann oder DespotI Europäische Vorstellungen vom Osmanischen Reich zwischen Renaissance und Aufklärung , in : Frühneuzeit- Info 6 (1995) , Heft 2 , S . 181- 203 .

[38]Wolfgang Amadeus Mozart , Die Entführung aus dem Serail, herausgegeben und kommentiert von Kurt Pahlen , München 1980 , S . 203 ; Margret Spohn , Alles getürkt. 500Jahre (Vor) Urteile der Deutschen gegen die Türken , Oldenburg 1993 , S . 57 . (Studien zur Soziologie und Politikwissenschaft .)

yayımlanan Lessing’in “*Nathan der Weise*” (Bilge Nathan) eserinden ilhamla, özellikle hoşgörü vurgusu ön plandadır.[39]

1788 yılının ilk savaş yılında, Viyanalılar, bir yandan tiyatroda Bassa Selim’in ideallerini izlerken, diğer yandan büyük bir ilgiyle Türk savaşına dair haberleri takip ediyorlardı. “*Wienerblättchen*” veya “*Neuester Rapport von Wien*” gibi hükümet yanlısı gazeteler olayları süsleyerek aktarırken, *“Neueste Wiener Nachrichten*” gibi yayınlar daha nesnel bir habercilik sunmaya çalışıyor ve savaşın yönetimiyle ilgili ciddi eksikliklere işaret ediyordu. Halkın neleri tercih ettiğini bir örnek gösterebilir: Savaş yanlısı, hükümet destekçisi yazar Johann Rautenstrauch’un “Avusturya ile Osmanlı Kapısı arasındaki mevcut savaşın detaylı günlüğü” adlı eseri, bu savaşın olaylarını “tam olarak aktarma” iddiasıyla yayımlanmış, ancak okuyucu bulamadığı için birkaç sayı sonra yayından kaldırılmıştır.[40] Bu durum, kamuoyunun resmî anlatımlara pek ilgi duymadığını, bunun yerine Rautenstrauch’un şiddetle eleştirdiği eleştirel yazıları okumayı tercih ettiğini göstermektedir.[41] Özellikle büyük yankı uyandıran broşürlerden biri, Rousseau ve Herder’in yazılarına hâkim bir anonim yazar tarafından 1788’de kaleme alınan “Türk Savaşı Üzerine Bir Güven Sözü” başlıklı eserdir[42]. Bu broşürde sıkça geçen anahtar sözcükler — “sefalet [...], ölüm silahları [...], düşmanlar [...], mezbahalar [...], ağlamak [...], baston [...], kan [...], kötü iblis [...], bela” (örneğin sayfa 6’da) — metnin tamamına yayılmıştır.

Ancak, bu küçük kitabın yarattığı hararetli tartışmanın kaynağı esasen bu sert ifadeler değil, yazarın hem imparatora hem de çariçeye, hükümdarlıklarını keyfi dış politik eylemler için suistimal etme ve insan hayatı üzerinde keyfi kararlar verme hakkını açıkça reddetmesiydi:

“Kim emredebilir ki: sen ölmelisin, ben büyüyeyim ve daha geniş hükmedeyim diye? [...] Tüm dünyanın gözleri önünde bir adaletsizlik işlemek için korkunç bir küstahlık gerekir [...] Ey insanlığın düşmanları!”[43]

Yazar, sadece hükümdarların vicdanına seslenmenin bu tür güç suistimallerine engel olamayacağını belirterek, bu düşüncelerden hareketle devrime açıkça çağrıda bulunmuş ve İngiltere’yi örnek göstermiştir:

“İçimizde bir duygu vardır, hak ve haksızlık duygusu; buna akıl ve cesaret eklenirse, insanlar kendilerini kurtarır. Bazı yerlerde bunu başardılar bile. Haksızlığa karşı canlı bir duygu ile harekete geçenler, despotizmi devirdiler. İngiltere tarihi bize fazlasıyla göstermektedir: bir halk topluluğu neler yapabilir! Hükümdarın halkın edilgenliğine ihtiyacı vardır; aksi hâlde bir arı gibi iğnesiz kalır [...] Peki en iyi yönetim biçimi nedir? Sınırlı monarşi. Hükümdarın, tebaasının mülklerinin belli bir kısmı üzerinde egemenliği olsun; fakat onların yaşamı üzerinde söz hakkı olmasın.”[44]

---

[39] 3 Darauf wird in der Literatur seit langem hingewiesen , vergleiche zum Beispiel Walter Preibisch , Quellen¬ studien zu Mozarts „ Entführung aus dem Serail “. Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper, Phil . Diss . , Halle a . d . Saale 1908 : vergleiche auch Stefan Kunze , Mozarts Opern , Stuttgart 1984 , S . 177 ff.

[40] Kurt Strasser, Die Wiener Presse in der Josephinischen Zeit, Wien 1962 , S . 92 .

[41] So brachte Rautenstrauch im 4 . Heft seines „ Ausführlichen Tagebuchs . . . “, a . a . O . , S . 375- 390 , eine „ Kurze Uibersicht und Beurtheilung einiger über den itzigen Krieg bisher erschienenen Schriften “, die kein positi¬ ves Wort für andere Berichterstatter fand . Bei einem Konkurrenten fehlte der rote Faden und fielen ihm Sprach- und Druckfehler auf (Vollständige Geschichte des itzigen Krieges zwischen Oesterreich , Rußland und der ottomannischen Pforte von 1788) , beim anderen wünschte er sich die Weglassung von „ überflüssigen Dingen “ und die Einbeziehung „zweckmässigere (r) Materialien “ (Ueber die österreichisch-russisch- türkische Kriegsbege¬ benheiten des Jahrs 1788 . In Briefen von J. W. v. Bourscheid) . J . M . Schweighofer stellte er überhaupt als Phan¬ tasieret hin : „ Der Mann weiß Dinge, die ausser ihm Niemand bekannt sind [. . .] Indes haben die politischen Schriften dieses Mannes mit den Aussprüchen des delphischen Orakels viele Ähnlichkeiten , denn Niemand kann daraus klug werden . “ (J . M . Schweignofers Politischer Zuschauer , derselbe , Wöchentliche Beyträge zur Geschich¬ te des gegenwärtigen Feldzugs der Oesterreicher und Russen wider die Türken) , während der vielgelesene „ Unpar theyisch geographisch = historische Kriegsweiser “ von Rautenstrauch als ein „ in der holperndsten undeutlichsten Sprache dahin geklekstes mit dem erbärmlichsten Unsinn vermischtes Blat “ charakterisiert wird , in dem „ Sprache und Verstand [. . .] so nothzüchtigt [sic !] (sind) , daß man die Grausamkeiten der Türken beynahe darüber verges¬ sen könnte “.

[42] (Anonym ,) Ein Wort im Vertrauen überden Türkenkrieg, 1788.

[43] Ebenda , S . 13 und 17 .

[44] Ebenda , S . 25 .

Bu metnin etkisi çok büyüktü; dönemin basını da bunu teyit etmektedir.[45] Çoğu Viyana gazetesi bu kısa ama oldukça hassas kitapçığı okuyucularına tanıtmış, ancak bazıları bu radikal fikir ve ifadelerle nasıl başa çıkacaklarını bilememiştir. Bu yüzden bazı gazeteler, sadece kısa alıntılar yayımlayarak değerlendirmeyi okuyuculara bırakmıştır.[46] Bu tür broşürlerin sahip olduğu siyasi yıkıcılık dönemin insanları tarafından açıkça görülmüştür. Sansüre karşı hoşgörülü bilinen imparator bile kamuoyunun gücünü hafife almamış ve benzer eleştirel bir uçuş yazısını yasaklamıştır. Bu yazıda, Türk savaşının yol açtığı mali yükler nedeniyle Avusturya'nın tamamen iflas ettiği bir gelecek tasviri yapılmakta ve şöyle denmekteydi: "Kilise hazineleri harcandıktan sonra, şimdi tebaaların mülklerine el uzatılıyor ve tüm devlet bir dilenciler yurduna çevriliyor."[47] Viyana'da 1788 yılında yayımlanan savaş şarkıları derlemelerinde yer alan propaganda çeşitliliği, tamamen hükümet yanlısı, parlak örneklerden — örneğin "Kapı'ya Karşı Seferde İmparatora Asillerin Sesi"[48] veya "Joseph'in Kahramanları İçin Türk Seferlerindeki Savaş Şarkıları"[49]—, son derece antijosephinci, karanlık tonlara kadar uzanıyordu. Bu derlemelerde "Savaş Furiesi" adlı şiir, "Avusturya ve Türk Savaş Şarkıları"[50] başlıklı koleksiyonun ilk şiiri olarak karşımıza çıkar. "Türk Savaşının Başlamasında Bir İnsan Düşmanının Fantezisi" adlı başka bir şiir, toplumsal düzen ve birey için felaketin resmini çizer:

"Sen, savaş! Bu kutlama şölenimi senin onuruna düzenledim,
Al yanına açlığı ve vebayı, götür yukarı dünyaya.
[...]
Kulübeleri, şehirleri ve şatoları yak,
Kaleleri havaya uçur,
Çocuklara, kadınlara ve erkeklere
Yıkıntılar arasında bir mezar hazırla.
[...]
Vatanımdan ne gördüm ki,
Hayatımı feda etmeliyim!
Hayatımı! – bir Türk çetesine! –
Söyleyin, kardeşlerim, söyleyin, bu delilik değil mi?"[51]

Bu dizelerde, halkın istemediği, ağır bedeller ödediği ve anlam veremediği bir politikaya karşı duyduğu isyan motifi tüm açıklığıyla ortaya konmaktadır.

Kaiser'in dış politikasına yönelik ciddi edebi ve gazetecilik eleştirilerinin yanı sıra, 1788 Kasım'ında ilan edilen savaş vergisini hicveden satirik broşürler de yayımlandı. Bunlar arasında Joachim Perinet'in küçük kitabı "*Liliput* Vergi Beyannamesi" yer alır. Bu broşürde, toplumun farklı sınıflarından ve mesleklerinden insanlar ile çeşitli hayvanlar, vergi beyannamelerini (Fassion) verir ve bu "kurbağa vergisi"ne — ki "bu küçük canavarların yok edilmesi"[52] için toplanmaktadır — neden katkı sağlayamayacaklarını açıklamaya çalışırlar.

[45] Vergleiche etwa einen diesbezüglichen Hinweis in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek ": „ Diese Schrift hat viel Aufsehen gemacht . " (Allgemeine Deutsche Bibliothek Band 93/2 , 1790 , S . 592).

[46] Ebenda , S . 591 —592 ; Der deutsche Zuschauer , Band VII/21 , 1788 , S . 326 —336 (direkte und referierte Zi¬ tate) ; zwei Rezensionen mit zunächst einer nur sprachlichen , später auch einer inhaltlichen Kritik in der Oberdeutsche (n) allgemeine (n) Litteraturzeitung von September 1788 , S . 1752 , und vom 30 . November 1789 , S . 996- 997 ; grundsätzlich zustimmend : Christian Friedrich Daniel Schubart , Gang des Türkenkriegs, in : Ge¬ sammelte Schriften und Schicksale , 8 . Band , Stuttgart 1840 , S . 163 ; L (orenz) Hübner , Lebensgeschichte Jo¬ sephs des Zweyten , Kaisers der Deutschen , oder Rosen auf dessen Grab , 2 . Band , Salzburg s . a . , besonders S . 481.

[47] Ein Original konnte nicht aufgefunden werden , zitiert nach Vaterlandschronik vom 16 . Dezember 1788 , S . 842 .

[48] Franz) Schram , Die Stimme der Edlen an den Kaiser im Feldzuge wider die Pforte 1788, Wien s . a . [1788] .- Die Sorge der „ Edlen " galt vor allem dem Wohlbefinden Josephs II . (vergleiche etwa S . 4) .

[49] (Anonym ,) Kriegslieder für Josephs Helden , bey den Feldzügen gegen die Türken , s . 1. , 1788 , S . 12 .

[50] Die Kriegsfurie, in : Oesterreichische und türkische Kriegslieder , Wien 1788 , S . Iff.

[51] Phantasie eines Menschenfeindes beym Ausbruch des Türkenkriegs . Ein Fragment, in : ebenda , S . 70ff. (Zi¬ tat : S . 74) .

[52] Joachim Perinet , Liliputische Steuerfassion , Wien 1789 , S . 4 .

Bu hicivli anlatının etkisi, sadece kelime oyunlarıyla değil, aynı zamanda çeşitli josephinci reformlara yapılan göndermelerle artmaktadır:

“Bir celladın beyanı.
Liliput'ta övülen aydınlanmadan bu yana artık kimsenin kafası kesilmediği için işim kalmadı.”[53]

[...]
“Bir yeni askerin beyanı.
Asker sınıfına ait olduğum için kurbağa vergisinden muafım,
çünkü yakında vatan için kafa vergisi ödemem gerekebilir.”[54]

[...]
“Bir masonun beyanı.
Servetim bir sırdır.”[55]

[...]
“Bir meyhanecinin beyanı.
Asker toplama yüzünden pek çok müşterimi kaybettim ve
kısa süre önce en güzel iki lokmamı da koparıp götürdüler.
Bu nedenle kazancım engellendiğinden net bir beyan verememem.”[56]

[...]
“Liliput Vergi Beyannamesi’nin yazarı olarak beyanım:
Bu yazının bana ne kadar kazandıracağını henüz bilmediğimden,
net bir beyan verememem.”[57]

Çok daha ince bir yaklaşımla ve boşuna Karl Kraus’un *“İnsanlığın Son Günleri”* adlı eserine benzetilmemiş olan, yaklaşık aynı dönemde yazılmış üç perdelik tiyatro oyunu *“Savaş Vergisi”*[58], bu sorunu ele almıştır. Oyun, Lessing ve Herder’in Aydınlanma fikirlerinin Viyana’daki etkisini de yansıtır.

Oyunda, özellikle dikkat çeken, aşırı yemeğe düşkün üç küçük memurun, meyhane sahnesindeki ironik-satirik tartışmalarıdır. Bu memurlar, geçen yılın (1788) pek de parlak olmayan seferini ve savaş vergisinin getirdiği yükleri konuşurlar. Ancak oyunun ana karakteri Marianne, Hofrat von Lamberg’in kızıdır ve yazarın ideallerini temsil eder. Marianne, *Emilia Galotti*’yi sevmekte ve Rousseau’nun insan kanı dökülmesine duyduğu tiksintiyi paylaşmaktadır. Erkek kardeşi Türk savaşında teğmen olarak görev yaparken kahramanlık hikâyelerini anlattığında buna karşı çıkmaktadır.[59] Zengin amcası, savaş vergisinin yarattığı maddi zorlukları gerekçe göstererek Marianne’e vaat ettiği çeyizi vermeyi reddeder. Tam bu sırada, yardım eli uzatan “kurtarıcı” olarak bir Türk ortaya çıkar. Bu adam, değerli atı ile birlikte esir alınmış ve Viyana’ya getirilmiştir. Bassa Selim’e benzer bir biçimde cömertlik sergileyerek, atını satar ve bu sayede evliliğin gerçekleşmesini sağlar.[60] Bu iyilik karşısında ve meşru bir savaş sebebinin açıkça olmaması karşısında, oyunun sonunda herkes hemfikirdir: “Ah, keşke bu büyük gerçek tüm savaşan güçlerin kulağına küpe olsa! — ‘Savaş hiçbir iyilik

[53] Ebenda , S . 17 (Anspielung auf die Abschaffung der Todesstrafe).
[54] Ebenda , S . 21 .- Das Militär war generell von der Steuer befreit .- Perinet hält sich in der Form des Vor¬ bringens der Gründe (vage) an die im Gesetz vorgesehenen und dort auch in Beispielen erläuterten Schreiben von Personen mit nichtsteuerbaren Vermögen oder Einkommen , die jeweils mit „Ich Endesgefertigter [. . .] “ zu beginnen hatten .
[55] Ebenda , S . 27 .
[56] Ebenda , S . 58 (Anspielung auf die Prostituierten- Razzien und die Kopfschur der Freudenmädchen im Gefängnis) .
[57] Ebenda , S . 104
[58] (Anonym ,) Die Kriegssteuer. Ein Schauspiel in drei Aufzügen , nach einer wahren Geschichte gearbeitet , den Willigen zum Vergnügen , und dem Murrenden zur Belehrung, während dem Winter- Quartiere aufzufuhren , Wien 1789.
[59] Ebenda , S . 46.
[60] Ebenda , S . 69.

getirmez!'"[61] Broşür seli ortamında, 1780'lerin gösteri ve okumaya düşkün Viyana'sında eleştirel gravürler, alegorik resimler ve karikatürler de satış rekorları kırmıştır. En başarılısı, yüzlerce güncel olay gravürü üreten baskı ustası ve imtiyazlı yayıncı Hieronymus Löschenkohl'dur. Böylece "Josephin döneminin görsel haberci"si haline gelmiştir.[62] Löschenkohl, Türk savaşının görsel olarak da kârlı bir şekilde pazarlanabileceğini anlamış, törensel sahneler, savaşlar, haritalar, planlar gibi görüntüler basmıştır[63]. Barışa kadar, 200'ün üzerinde tekil sahne üretmiştir.[64] Viyanalılar bu gravürleri uygun fiyatlarla satın alabilir, hem bilgi edinebilir hem de koleksiyon yaparak ya da tartışmalara katılarak bu nesneleri değerlendirebilirler. Ancak Löschenkohl'un çalışmaları oldukça taraflıdır: Sadece Avusturya ve Rus ordularının zaferlerini göstermiş, askerî yenilgileri, stratejik hataları, salgın hastalıkları ve diğer sorunları tamamen görmezden gelmiştir.[65]

3. Peki, geniş kamuoyu bu — örneklerle gösterilen — propagandist yayıncılık ve eleştirel edebiyata nasıl tepki verdi? O döneme ait tanıklıklar az olsa da, mevcut olanlar tartışmanın ne kadar şiddetli yürütüldüğünü net bir şekilde göstermektedir.

Sadece Pezzi'nin yukarıda alıntılanan meyhane kavgalarına dair gözlemleri değil, "*Neueste Wiener Nachrichten"* gazetesindeki bir başka rapor da bu durumu ortaya koymaktadır:
"Bu ne gürültü, ne uğultu! Türk yanlısı, Türk karşıtı; imparator yanlısı, imparator karşıtı — kavgalar, çekişmeler, akıl yürütmeler, saçmalamalar..."[66] Bazı gazetelerin özellikle rağbet gördüğü ve halk arasında çok okunduğu belgelenmiştir. Örneğin, "*Kriegsweiser"* (Savaş Rehberi) gazetesi için haftalık opsiyon kuponları çıkarılmıştır; bu kuponlarla okuyucular her Cuma saat 18:00'de şehrin merkezindeki "Küçük Posta Merkezi"nden en son sayıyı alabiliyordu.[67] Viyana'daki gazete okuma çılgınlığı, Rautenstrauch'un "Viyana Gazetesi'ne Ek Olarak Yayınlanan Savaş Raporları Hakkında Notlar" adlı anonim broşüründe bile geçmektedir. Orada şöyle denir: "Viyana'nın tüm sınıf ve mesleklerinden insanlar sabırsızlıkla [bekliyor]... Binlerce kişi sabahları ofislerinde, bir ek çıkacak mı diye soruyor".[68] Yazar, okuyucu kitlesinin "her türden insan"dan oluştuğunu özellikle vurgular, buna "taşradan gelen postacılar" da dahildir.[69] Bunlar gazeteyi okuyor, ancak içeriğini pek anlamıyorlardı. Rautenstrauch'a göre, vatanseverlik ve Aydınlanma sayesinde "en alt sınıflar bile burada yayımlanan savaş materyallerini gördükten sonra halkın aydın kesimleriyle aynı kanaate vardı".[70] "Türk Savaşlarının Tüm Tarihi" adlı başka bir anonim broşür[71] de özellikle eleştirel metinlerin daha çok okunduğunu ve mevcut Türk savaşında birçok insanın farklı düşündüğünü belirtir. Neden olarak da yine hoşgörü, basın özgürlüğü,

[61] Ebenda , S . 118.

[62] Robert Waissenberger , Die Zeit, in der Hieronymus Löschenkohl wirkte, (Einleitung) in : Reingard Witz¬ mann , Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier, Wien 1978 , S . 5 .

[63] Sammlungen von Löschenkohl- Blättern über den Türkenkrieg finden sich in Wien etwa im Histori¬ schen Museum der Stadt Wien und im Kriegsarchiv . In der niederösterreichischen Landesausstellung (Melk 1980) wurden Türken-Stiche aus dem Graphischen Kabinett in Göttweig und dem Budapester Magyar Nemzeti Muzeum gezeigt (vergleiche : Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst , Katalog zur niederösterreichischen Landesausstellung in Melk , Wien 1980 , S . 672- 673 ; Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums . N . E 93 .)

[64] Witzmann , Löschenkohl, a . a . O . , S . 19 .- Löschenkohl blieb allerdings nicht der einzige , der den Tür¬ kenkrieg in Bilder faßte ; vergleiche etwa die künstlerisch wenig anspruchsvollen Bild- und Texthefte : Der Türkenkrieg in Bildern , oder Vorstellung der wichtigsten Vorfälle, welche während den im Jahre 1788 entstande¬ nen Kriege vorgefallen sind , 3 Hefte (mit je 10 ‚Vorstellungen) , Prag- Wien s . a .

[65] Vergleiche Gerhard Ammerer , „ Scherz und Ernst bey einem zwischen den Drey Kayser-Höfen , Rußland , Oesterreich u : der Ottomannischen Porte angestellten Triset Spiel " — Ein allegorischer Kupferstich zum Türkenjahr 1788 und die öffentliche Diskussion , in : Homo Ludens . Der spielende Mensch V (1995) , S . 288 .

[66] Neueste Wiener Nachrichten vom 1. Oktober 1788 , S . 4 .

[67] Darauf verwiesen wird jeweils auf den Titelblättern des „ Unpartheyischen, geographisch = historischen Kriegsweisers ", 1788 .

[68] (Johann Rautenstrauch ,) Erinnerungen wegen der über die itzigen Kriegsvorfälle bisher erschinenen besonde¬ ren Beylagen zur Wienerzeitung , Wien s . a . [1788] , S . 5 .

[69] Ebenda , S . 6- 7.

[70] Ebenda , S . 13 .

[71] Geschichte aller Türkenkriege in Ungarn , in einem Auszuge , nebst einigen Bemerkungen , den jetzigen Türkenkrieg betreffend, und einer unparteyischen Beleuchtung einiger schiefen Beurtheilungen desselben , besonders der bekannten Schrift: ein Wort im Vertrauen über den Türkenkrieg, Frankfurt- Leipzig 1788.

gazetecilik ve özellikle Aydınlanma’yı gösterir.[72] 1788’in ilk savaş yılı olaylarına yönelik kamuoyunun çoğunlukla eleştirel, hatta son derece olumsuz yaklaştığı, raporlardan, broşürlerden ve özel yazışmalardan açıkça anlaşılmaktadır:

“İnsanlar Türkler için dua ediyor, Joseph II için değil. Bu savaş adaletsiz ve Avusturya’nın nankörlüğünü gösteriyor; bu asla unutulmayacak”[73] deniyordu bir özel mektupta. Yabancı bir elçi ise şunu bildirmiştir: “Halk, Avusturya'nın başarısızlıklarından neredeyse gerçek bir mutluluk duyuyordu”.[74] Askerî başarıların gecikmesi (ve Türk vergisinin yürürlüğe girmesinden önce), genç Arşidüşes Elisabeth Ekim 1788'de ordunun başındaki komutana dair halkın hissiyatını şöyle özetlemiştir: “Lacy Viyana’ya gelmeye cesaret edemez, herkes ona öfke duyuyor”.[75] Hatta bu dönemde, Lacy’nin malikanesi önünde toplanan “ayak takımı” taşlı saldırılar düzenlemiş, bahçesindeki Mars heykeline geceleri bir uyku başlığı geçirildiği bile bildirilmiştir.[76] II. Joseph hasta bir adam olarak Viyana’ya döndüğünde, benzer bir alay dalgasına maruz kaldı. Rezidans kentinin duvarlarına ve sütunlarına aşağıdaki gibi kötü yazılmış, ancak alaycı-satirik bir bildirge asılmıştı:

“Ne olacak
bizim beyefendiyle,
sahadan dönüyor
ne sağlığı var ne parası.
Ekmek ve un bu kadar pahalıyken
bir de azizler gibi savaş vergisi istiyor.
Belli oluyor ki yönetemiyor,
onu emekliye ayırmak gerek.
Peki, ama emekliliği ne olacak?
Henüz 9 yıldır görevde, hiç hakkı yok.”[77]

Joseph biyografisini kaleme alan Groß-Hoffinger, halkın saray kapıları önünde savaş vergisine karşı düzenlediği bir gösteriden bile söz eder.[78] Polis raporları da savaşın ve imparatorun ciddi şekilde popülerlik kaybettiği konusunda hemfikirdi.[79]

4. Bu kısa açıklamalar, 1788’de Viyana’da coşkulu bir savaş havasının hakim olmadığını açıkça göstermektedir. Peki bu bağlamda Wolfgang Amadeus Mozart’ın bir vatansever savaş şarkısı bestelediği ve bu şarkıyla Viyana halkının beğenisini kazanmayı umduğu nasıl düşünülebilir?

Bu komik, kıt’alı şarkının melodik yapısı, çok daha makul bir yoruma işaret etmektedir. Genç Mozart, kendisinden yaşça büyük Joseph Haydn ile dosttu[80]; onu büyük bir saygıyla takip ediyor, birlikte müzik yapıyorlardı. Mozart, Haydn’ın eserlerini büyük bir dikkatle inceliyor, onun eserlerini dinlemek için her fırsatı değerlendiriyordu. Bu bağlamda Mozart’ın, 1785/86 yıllarında Kumpf ve Schikaneder tiyatro topluluğunun 21 kez sahnelediği Haydn’ın “*La vera costanza”* (günümüzdeki adıyla *“List ve Aşk”*) operasının Viyana’daki bir

[72] Vergleiche auch die Renzension dieser Broschüre in der Oberdeutschen allgemeinen Litteraturzeitungvom 30 . November 1789 , S . 993 —996 .

[73] Mitrofanov , Joseph IL , a . a . O . , S . 212.

[74] Ebenda , S . 212 .

[75] Zitiert nach Kotasek , Feldmarschall Graf Lacy , a . a . O . , S . 179 .

[76] Vergleiche Mitrofanov, Joseph IL , a . a . O . , S . 369- 370 .

[77] Zitiert nach Sebastian Brunner , Der Humor in der Diplomatie und Regierungskunde des 18 . Jahrhunderts, Wien 1872 ; Erklärung der letzten Zeile : der todkranke Joseph II . hat nach seinem eigenen Pensionsnormale aus dem Jahre 1781 noch keinen Pensionsanspruch (Prätension = Prätention = Anspruch) , da er noch keine zehn Jahre sein Amt bekleidet .

[78] Groß- Hoffinger , Lebens- und Regierungsgeschichte, a . a . O . , S . 128 .
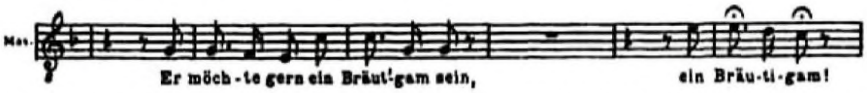
[79] Ernst Wangermann , From Joseph II to the Jacobin Trials . Government Policy und Public Opinion in the Habsburg Dominions in the Period of the French Revolution , Oxford 1969 , S . 30 .

[80] Vergleiche zum Beispiel Friedrich C . Heller , Joseph Haydn — eine Künstlerfreundschaft , in : Csobadi , Wolfgang Amadeus, a . a . O . , S . 56 —60 .

temsilini izlemiş olması çok muhtemeldir.[81] Diğer birçok eserde olduğu gibi[82], Mozart burada da Haydn'a ait bir melodik diziyi hafifçe değiştirerek ve farklı biçimde enstrümante ederek kullanmış gibi görünmektedir. Mozart'ın "Savaş Şarkısı"nın en azından bir bölümü, Haydn operasındaki Masino adlı karakterin, kız kardeşine talip olan köylü budalasını alaya aldığı bir arya dizisini andırmaktadır. Metin, Johann Wilhelm Ludwig Gleim gibi büyük bir hümanistin ama zayıf bir şairin kaleminden çıkmıştır. 1776'da ilk kez *"Was ich seyn möchte"* ("Ne olmak isterdim") başlığıyla basılmıştır.[83] Mozart, metni bazı ufak farklar dışında neredeyse birebir almış, sadece ilk dizedeki *"Ich möchte wohl der Kaiser sein, der Kaiser sein"* kısmını iki kez tekrar ederek Haydn'ın *"Er möchte gern ein Bräutigam sein, ein Bräutigam"* (O damat olmak istiyor, bir damat!) biçimindeki arya sekansına uyarlamıştır.

Şekil 1
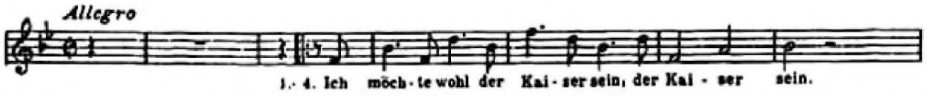
Joseph Haydn: 'Kurnazlık ve Aşk'. İki Perdelik Komik Opera, Massino'nun 'Uzun Kulaklarını Burk...' aryasından sözler: Damat olmak istiyormuş, Bir gelin-damat.



Joseph Haydn: *„List und Liebe" („La vera costanza").* Komische Oper in zwei Akten, Arie des Masino *„Spann' deine langen Ohren . . .!"* (Original: *„So che una bestia sei . . .",* 1778/79).

Şekil 2

W. A. Mozart:'İmparator Olmak İsterdim'. Bas ve Orkestra İçin Bir Alman Savaş Şarkısı, KV. 539, 5 Mart 1788, Metin: Johann Wilhelm Gleim.



Wolfgang Amadeus Mozart: *„Ich möchte wohl der Kaiser sein".* Ein deutsches Kriegslied für Baß und Orchester. Text von Johann Wilhelm Ludwig Gleim (KV 539, 5. März 1788).

Haydn'ın aryasında bu bölümden sonra şu sözler gelir:
"Ahmaklık yalnız kalmak istemez, iki kişi olmak daha iyidir [...] Dinleyin, sevgili insanlar, size ne diyeceğim: eskiden nasılsa şimdi de öyle, dünya delilikle doludur."[84]

Mozart'ın melodik-ironi dolu bu seçimi, hem besteci (Mozart) hem de şarkıcı (Baumann) tarafından Viyanalı müzikseverlerce kolayca anlaşılabilir, en azından bir tebessümle karşılanabilecek bir mesaj olarak tasarlanmış olabilir. Eğer bu yorum kabul edilirse, şarkı tam anlamıyla bir parodi olarak değerlendirilebilir.[85] Bu müzikal yönün yanı sıra, savaşın Viyana halkı nezdinde popüler olmaması da Mozart'ın Türk savaşına vatanseverce bir yaklaşım içinde olmadığını düşündürür. Bunun bir diğer güçlü kanıtı ise, Mozart'ın 1788 yılında, savaşın dehşetini dile getiren ve barış çağrısı yapan, açıkça antijosephinci olan "Avusturya ve Türk

[81] Zwischen 1786 und 1792 wurde die Oper zumeist auf deutsch als „ Der flatterhafte Liebhaber ", „ Der Sieg der wahren Beständigkeit " oder „ Die wahre Beständigkeit " in Preßburg , Wien (Vorstadt Landstraße) , Pest und Brünn gespielt (vergleiche Georg Feder , La vera costanza . Dramma giocoso per musica , in : Pipers Enzyklopädie 96 des Musiktheaters , Band 2 : Werke . Donizetti- Henze , München- Zürich 1987 , S . 754) .

[82] Vergleiche H . C . Robbins Landon , Mozart und Haydn , in : Zaubertöne , a . a . O . , S . 485- 486 .

[83] Dieser Titel in der ersten Sammlung sämtlicher Werke : Johann Wilhelm Ludewig Gleim 's Lieder, her¬ ausgegeben von Wilhelm Körte , 2 . Band , Halberstadt 1811 , S . 42 (Reprint : Hildesheim- New York 1971) ; in der Werkausgabe Mozarts als Vorlage unter dem Titel „Meine Wünsche an unseren deutschgesinnten grossen Kaiser " genannt (NMA II/7 , Band 4 , Kassel etc . 1972 , S . X) .

[84] Joseph Haydn , „ List und Liebe " („ La vera costanza ") , Nummer 5 . Arie des Masino : „ Spann deine langen Ohren . . . "

[85] So Badura-Skoda , Personal Contacts, a . a . O . , S . 420 .- Die Autorin nimmt auch an , daß es sich dabei um eine subtile Revanche am Kaiser , der Mozart nicht angestellt hatte , handeln könnte . Doch ist in der Wis¬ senschaft die Frage nach wie vor umstritten , ob Mozart nach einer ersten kurzen Periode in Wien überhaupt eine Stelle bei Hof angestrebt hat.

Savaş Şarkıları”[86] adlı derlemeye abone olmasıdır. Finansal sıkıntıların pençesinde olan bir kişinin — ki Mozart o dönemde borç içindeydi[87] — eğer savaşı destekliyor olsaydı böyle bir derlemeye ön sipariş vermesi ne kadar olasıdır? Bizce, hiç olası değildir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Teşekkür: Arkamda her zaman desteklerini hissettiren canım aileme, doktora eğitimi ders dönemim boyunca gösterdikleri anlayış, sabır ve emek için İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’ndaki tüm hocalarıma ve yurt dışı çalışmalarımı finanse eden TÜBİTAK-BİDEP’e sonsuz teşekkür ederim.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek: TÜBİTAK-Bidep 2214-A Doktora Sırası Yurt Dışı Araştırma Bursu tarafından desteklenmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Acknowledgment: I would like to express my endless gratitude to my dear family who have always supported me, to all my professors at Istanbul University State Conservatory for their understanding, patience and effort throughout my doctoral education, and to TÜBİTAK-BİDEP for financing my studies abroad.
Conflict of Interest: The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support: Supported by TUBITAK-Bidep 2214-A International Research Scholarship for Doctoral Degree.

Yazar Bilgileri / Author Details
Fatma Gökçe Çiçek Tuğer
[1] Viyana Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi, Institut für Musikwissenschaft und Interpretation, Viyana, Avusturya
0000-0001-5516-9071 gokcecicektuger@gmail.com

Kaynakça | References

Ammerer, G. (1996). *"Ich möchte wohl der Kaiser sein" (KV 539) - ein yurtsever Kriegslied? https://digibib.mozarteum.at/urn:nbn:at:at-moz:2-61448.*

[86] Diese Liste ist als Vorspann abgedruckt in den „ Oesterreichischein) und türkischein) Kriegs liededn) “, Wien 1788.

[87] Vergleiche etwa den Brief an seinen Logenbruder Johann Michael Puchberg vom 27 . Juni 1788 (Faksi¬ mile-Ausgabe des Briefes mit Übertragung und Kommentar von Rudolph Angermüller , Salzburg s . a . [1986] , Internationale Stiftung Mozarteum ; auszugsweise auch bei der Objektbeschreibung des Briefes , vergleiche derselbe , in : Mozart . Bilder und Klänge . Katalog zur 6 . Salzburger Landesausstellung im Schloß Kleßheim vom 23 . März bis 3 . November 1991 , Salzburg 1991 , S . 330) .

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025, 12 (1): 506–510

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634991

Başvuru | Submitted 07.02.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 26.02.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 26.02.2025
Kabul | Accepted 26.02.2025
Online Yayın | Published Online 28.02.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Kitap Değerlendirmesi | Book Review

Açık Erişim | Open Access

Performans Çalışmaları: Bir Giriş

Performance Studies: An Introduction

Beril Özer [1]

[1] Kuruma bağlı değil / Non-affiliated, Konya, Türkiye

Anahtar Kelimeler Sahne Sanatı · Performans Sanatı · Performativite

Keywords Performing Arts · Performance Art · Performativity

Routledge, 2020 yılında Richard Schechner'in "*Performance Studies: An Introduction*" adlı kitabının dördüncü baskısını yayımladı. Türkçeye "*Performans Çalışmaları: Bir Giriş*" olarak çevrilebilen kitap, on bölümden oluşmaktadır. Eserin Türkçe çevirisi bulunmamaktadır. Eserin sayfa sayısı 382'dir.

Schechner, performans çalışmaları alanında öncü bir akademisyen, tiyatro yönetmeni ve kuramcıdır. 1934 doğumlu olan Schechner, performans sanatının teorisini geliştiren önemli isimlerden biridir ve özellikle performansın sosyal ve kültürel bağlamlarını inceleyen yaklaşımlarıyla tanınır. Schechner, performans sanatını yalnızca tiyatro ya da sahne sanatıyla sınırlamaz; ritüeller, günlük yaşam, politik eylemler ve spor gibi geniş bir yelpazeyi kapsayan bir olgu olarak ele alır. Performans kuramını geliştirirken antropoloji, etnografi ve psikoloji gibi disiplinlerden yararlanmıştır.

"*Performans Nedir?*" başlıklı birinci bölümde, performans kavramı yalnızca sahne sanatlarıyla sınırlı kalmayıp gündelik yaşam, spor, siyaset ve ritüeller gibi alanlarda ele alınır. Bireylerin kimlik inşasında ve toplumsal etkileşimlerde merkezi bir rol oynayan performans, disiplinlerarası bir çalışma alanıdır. Schechner, performansın temel unsurlarını "olmak", "yapmak", "yapmayı göstermek" ve "yapmayı göstermeyi açıklamak" kavramlarıyla açıklar. Performansın toplumsal rollerin ve kimliklerin inşasında temel bir araç olduğunu vurgular. "Make believe" ve "make belief" ayrımıyla, performansın bazen kurmaca, bazen ise inanç ve kimlik inşasının bir parçası olarak işlediğini belirtir. Küreselleşme ve dijitalleşmeyle birlikte performans,

Atıf | Citation: Özer, B. (2025). Performance Studies: An Introduction. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(1), 506-510. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1634991

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Özer, B.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Beril Özer ozerozerberil@gmail.com

özellikle sosyal medyada yeni bir boyut kazanmıştır. Bölüm, performans kavramını disiplinlerarası bir bakış açısıyla ele almaktadır. Schechner'in performansın hayatın her alanında var olduğunu göstermesi, bu alandaki akademik çalışmalara yeni bir perspektif kazandırmaktadır. Ancak bölüm, performansın tanımını oldukça genişleterek neredeyse her tür insan etkileşimini performans olarak değerlendirdiğinden, kavramın sınırlarını bulanıklaştırabilir. Bunun yanı sıra, disiplinlerarası bir yaklaşım benimsemesine rağmen, teorik çerçevenin nasıl uygulanacağı konusunda yeterli metodolojik yönlendirme sunmaması, özellikle akademik alanda çalışanlar için bir eksiklik olabilir.

"*Performans Çalışmaları Nedir?*" başlıklı ikinci bölümde, disiplinin tarihsel gelişimi ve disiplinlerarası yapısı ele alınır. Sanat, sosyal bilimler ve kültürel çalışmalarla ilişkili olan performans çalışmalarının kesin sınırları ve merkezi bir metodolojisi olmadığı vurgulanır. 1981'de New York Üniversitesi'nde kurumsallaşan bu alan, küreselleşme ve kültürel etkileşimlerle şekillenmiştir. Bölümde NYU ve NWU'nun performans çalışmalarına yaklaşımları incelenir. NYU, sahne sanatlarıyla sosyal bilimleri birleştirirken; Northwestern Üniversitesi (NWU), sözlü anlatım ve etnografiye odaklanır. Farklı yaklaşımlar olsa da disiplinin geniş perspektiften değerlendirilmesi gerektiği konusunda uzlaşılır. Platon, Aristoteles, Derrida, Foucault ve Baudrillard gibi düşünürlerin performans ve toplumsal gerçeklik üzerine görüşlerine yer verilir. Ayrıca, Victor Turner'ın liminallik ve sosyal dramalar üzerine çalışmaları ele alınır. Bölüm performans çalışmalarının akademik çerçevesini geniş bir tarihsel ve teorik bağlamda ele almaktadır. Disiplinin farklı metodolojilere açık olması, onu dinamik ve gelişmeye elverişli bir alan hâline getirirken, kültürel ve toplumsal bağlamlarla etkileşimini de güçlendirmektedir. Bölümde performans çalışmalarının sınırları oldukça genişletilmiştir ve bu nedenle, disiplinin belirli bir metodolojik çerçeveye tam olarak oturtulamamaktadır. Bu durum, performans sanatının sınırları hakkında bir belirsizlik yaratabilir.

"*Performans Süreçleri*" başlıklı üçüncü bölümde, performans sanatları bir model olarak ele alınarak, performans süreçlerinin gelişimi ve farklı bağlamlardaki uygulamaları incelenir. Schechner, tiyatro, dans ve müziğin, günlük yaşamdan politikaya kadar birçok alanda performansı anlamak için uygun modeller olduğunu vurgular. Hiçbir performansın kendiliğinden oluşmadığı, belirli aşamalardan geçtiği belirtilir. Performans süreci üç aşamaya ayrılır: Ön-performans (hazırlık, prova), kamuya açık performans (icra, etkileşim), performans sonrası (eleştiri, arşivleme, yeniden sahneleme). Aristoteles'in klasik modeli ve Turner'ın sosyal drama modeli üzerinden performansın zaman akışı değerlendirilir. Aristoteles modeli başlangıç, orta ve son aşamalarını içerirken, Turner'ın modeli ihlal, kriz, onarıcı eylem ve yeniden bütünleşme süreçlerine odaklanır. Performansın çerçeveler içinde işlediği, bazı durumlarda kurallara bağlı, bazen ise doğaçlamaya açık olduğu belirtilir. Performans dörtgeni modeli, kaynakçılar, yapımcılar, oyuncular ve izleyicilerin süreci nasıl yönlendirdiğini açıklar. Dijitalleşmenin performansı dönüştürdüğü ve gelecekte daha interaktif ve sanal ortamlara taşınacağı öngörülür. Bölüm, performansın sanat, siyaset ve günlük yaşamla nasıl kesiştiğini açıklayarak disiplinlerarası bir perspektif sunmaktadır. Ayrıca, sosyal medya ve dijitalleşmenin performans üzerindeki etkilerine değinmesi, konunun günümüz bağlamında nasıl evrildiğini göstermesi açısından değerlidir. Ancak, bölüm performans süreçlerini detaylıca açıklarken, özellikle doğaçlama ve kendiliğinden gelişen performanslara yeterince yer vermemektedir. Performansın belirli aşamalardan geçtiğini vurgulasa da performansların plansız da ortaya çıkabileceği göz ardı edilmiştir.

"*Performansın Geniş Yelpazesi*" başlıklı dördüncü bölümde, performansın yalnızca sanatta değil, günlük yaşamın her alanında var olduğu vurgulanır. Schechner, toplumsal rollerin sergilendiğini ve bireylerin sürekli bir gözlem altında bilinçli ya da bilinçsiz performans sergilediğini belirtir. Mahkemeler, infazlar, tıp ve siyaset gibi alanlar performansın bir parçası olarak ele alınır. Michael Kirby'nin beş aşamalı modeli, en basit hareketlerden karmaşık duygusal aktarımlara kadar performansın gelişimini açıklar. Stanislavski ve Brecht karşılaştırılarak, izleyici üzerindeki etkileri incelenir. Kuklalar, maskeler ve hibrit performanslar aracılığıyla kimlik dönüşümü tartışılır. Performansın politik boyutu, mitingler, gösteriler ve tarihi duruşmalar

üzerinden ele alınır. Liderler ve politikacılar bilinçli roller oynarken, günümüzde medya bireylerin kendilerini sahneleme alanı yaratır. Bölüm farklı teorisyenlerin yaklaşımlarını karşılaştırarak performansın farklı biçimlerini sistematik bir çerçevede ele alması bakımından önemlidir. Ancak, bölümde performansın toplumsal yönüne dair geniş bir çerçeve sunulsa da günlük hayattaki performansın psikolojik boyutuna daha fazla yer verilebilirdi. İnsanların toplumsal rolleri bilinçli mi yoksa otomatik bir şekilde mi oynadığı konusunda daha detaylı bir tartışma eksik kalmıştır. Ayrıca, medya ve dijitalleşmenin performans üzerindeki etkisine değinilse de sanal ortamda bireylerin kimlik oluşturma süreçleri derinlemesine incelenebilirdi.

"*Ritüel*" başlıklı beşinci bölümde ritüellerin doğası, işlevleri ve evrimi ele alınır. Hem dini hem seküler bağlamlarda toplumsal düzeni pekiştiren kodlanmış performanslar olarak tanımlanır. Émile Durkheim ve Catherine Bell, ritüellerin dramatik temsillerle benzerliğini ve performans boyutunu vurgular. Ritüeller geçiş, kutsal ve seküler olmak üzere sınıflandırılır. Dini ve seküler ritüellerin iç içe geçtiği, devlet törenlerinin kutsal nitelik kazanabildiği belirtilir. Sanat ve ritüelin kesişimi ele alınarak, çağdaş sanatçıların geleneksel ritüellerden esinlendiği anlatılır. Victor Turner'ın sosyal dramalar modeli, ritüellerin toplumsal değişimle nasıl bağlantılı olduğunu açıklar. Teknolojinin ve küreselleşmenin ritüelleri nasıl dönüştürdüğü tartışılır. Bölümün en güçlü yönü, ritüelleri disiplinlerarası bir çerçevede ele alması ve sosyal bilimlerden sanata kadar geniş bir bağlamda incelemesidir. Ritüellerin tarihsel ve kültürel evrimine değinmesi, sosyal dramalar modeliyle toplumsal dönüşümlerle nasıl bağlantılı olduğunu göstermesi bölümü akademik açıdan güçlü kılmaktadır. Ancak, bölüm ritüellerin birey üzerindeki psikolojik ve bilişsel etkilerine daha fazla yer verebilirdi. Özellikle ritüellerin bireylerin duygusal ve zihinsel durumlarını nasıl değiştirdiği, nörobilimsel çalışmalarla daha ayrıntılı ele alınabilirdi. Ayrıca, modern toplumlarda yeni ortaya çıkan ritüellerin nasıl şekillendiğine dair daha fazla somut örnek verilerek, teorik çerçevenin günümüz bağlamında nasıl işlediği daha net gösterilebilirdi.

"*Oyun*" başlıklı altıncı bölümde oyunun tanımı, toplumsal ve kültürel işlevleri ele alınır. Oyun hem eğlence hem de toplumsal organizasyonun parçası olarak var olur ve ritüelle arasındaki sınırın bulanık olduğu vurgulanır. Sanatsal yaratıcılığı teşvik ettiği gibi, askeri tatbikatlar ve strateji simülasyonları gibi ciddi amaçlarla da kullanılır. Victor Turner, oyunu "destedeki joker" olarak tanımlayarak, sistem içinde ve dışında var olabilen bir unsur olduğunu belirtir. Roger Caillois, oyunları rekabet (agon), şans (alea), taklit (mimikri) ve bilinç değişimi (ilinx) olarak sınıflandırır. Mihaly Csikszentmihalyi, oyunun akış (flow) deneyimi yaratarak bireyleri sürece tamamen kaptırdığını açıklar. Clifford Geertz'in "derin oyun" kavramı, yüksek risk içeren oyunlara duyulan ilgiyi açıklar, "karanlık oyun" ise kuralların bilinçli ihlaliyle tehlike içeren oyunları tanımlar. Sanat, tiyatro, dans ve müzik oyunla iç içe geçerken, Hint ve Batı felsefelerinde oyunun farklı algılanışı ele alınır. Derrida ve Heisenberg, oyunun felsefi ve bilimsel bağlamlarını tartışır. Bölüm konunun hem psikolojik hem de kültürel yönlerini anlaşılır kılmaktadır. Ancak, oyunun modern dijital dünyadaki yeri hakkında daha fazla tartışma içerebilirdi. Video oyunları, sanal gerçeklik deneyimleri ve sosyal medya etkileşimlerinin oyun teorileriyle nasıl ilişkili olduğu konusunda daha fazla vurgu yapılması, bölümü günümüz bağlamında daha güçlü hâle getirebilirdi. Ayrıca, oyun ve psikolojik gelişim arasındaki ilişkiye daha fazla yer verilerek, bireylerin oyun yoluyla kimlik inşası süreçleri daha detaylı ele alınabilirdi.

"*Paleolitik Çağda Performans*" başlıklı yedinci bölümde mağara sanatının yalnızca estetik değil, ritüel ve toplumsal hafızayla bağlantılı olduğu ele alınır. Mağara resimleri, bilinmeyen performansların izlerini taşıyan ritüelistik eserler olarak değerlendirilir. Şamanistik pratikler, av büyüsü ve inisiyasyon törenleri, mağaralarda gerçekleştirilen erken performans biçimleri olarak öne çıkar. Kadın figürleri ve "Venüs" heykelcikleri, sanatın doğurganlık ve cinsiyet rolleriyle ilişkisini gösterirken, maskeli erkek tasvirleri farklı yorumlara yol açar. Lascaux, Chauvet ve Trois Frères mağaralarındaki resimler, anlatısal yapı içerirken, Montelle'in "paleotiyatro" teorisi, mağaraların erken tiyatro alanları olabileceğini öne sürer. Şamanların müzik, dans ve maske kullanımıyla dramatik ritüeller gerçekleştirdiği düşünülür. Sanatın ve performansın erken insan topluluk-

larındaki işlevine dair teorilere yer vermesi bölümü zenginleştiren bir unsurdur. Ancak, bölümde mağara sanatının kesin işlevlerine dair spekülasyonlara fazlaca yer verilmesi, konunun belirsizliğini artırabilir. Sanatın ritüelistik mi, estetik mi, yoksa her ikisiyle de mi ilişkili olduğu net olarak belirlenemediğinden, bu noktada daha fazla arkeolojik ve antropolojik kanıta ihtiyaç duyulmaktadır.

"*Performativite*" başlıklı sekizinci bölümde performatiflik kavramının dil, sanat, siyaset ve toplumsal kimlik üzerindeki etkisi ele alınır. J.L. Austin, bazı ifadelerin yalnızca bilgi vermekle kalmayıp bir eylemi gerçekleştirdiğini belirtir. John Searle, dilin toplumsal gerçeklikleri inşa eden bir mekanizma olduğunu savunurken, Jacques Derrida, anlamın bağlama göre değiştiğini ve toplumsal yapıların performatif süreçlerle inşa edilebilir olduğunu öne sürer. Bölüm, medya, siyaset ve toplumsal cinsiyet bağlamında performatifliği tartışır. Judith Butler, cinsiyetin biyolojik değil, tekrar edilen eylemlerle inşa edilen bir süreç olduğunu vurgular. Jean Baudrillard, modern toplumda gerçek ve kurgu arasındaki sınırların kalktığını ve simülasyon çağında yaşadığımızı ileri sürer. Performans sanatı, kimlik inşası ve simülasyon kavramları üzerinden ele alınarak, Marina Abramović ve Carolee Schneemann gibi sanatçılar geleneksel algıları sorgulayan örnekler olarak verilir. Bölümde Austin, Searle, Derrida, Butler ve Baudrillard gibi düşünürlerin görüşleri bir araya getirilerek, performatifliğin toplumsal hayatın her alanında nasıl işlediği kapsamlı bir şekilde tartışılmıştır. Ancak, bölümde dijitalleşmenin performatiflik üzerindeki etkisi daha ayrıntılı ele alınabilirdi. Sosyal medya platformlarının bireylerin kimliklerini nasıl şekillendirdiği konusunda daha fazla analiz yapılabilirdi. Ayrıca, performatifliğin siyaset ve hukuk bağlamındaki etkileri genişletilerek, devletlerin ve kurumların bu kavramı nasıl kullandığına dair somut örnekler daha fazla vurgulanabilirdi.

"*Sosyal Medya*" başlıklı dokuzuncu bölümde sosyal medyanın kimlik, mahremiyet, politik etki ve dijital performans üzerindeki rolü ele alınır. Kişisel ve politik alan arasındaki sınırları bulanıklaştıran sosyal medya, bireylerin kimliklerini performatif şekilde inşa etmelerine olanak tanır. Gözetim ve mahremiyet, bireylerin sürekli izlenme hissiyle yaşamasına ve içeriklerinin kalıcılığı nedeniyle kimliklerinin risk altında olmasına yol açar. Michel Foucault'nun panoptikon kavramı, sosyal medyanın bireyleri kendi davranışlarını düzenlemeye zorlayan bir gözetim mekanizması olarak işlediğini açıklar. Sosyal medya platformlarının büyük teknoloji şirketleri ve devletler tarafından manipüle edilebilecek ekonomik ve politik güç merkezlerine dönüştüğü vurgulanır. Sosyal medya, demokratik katılımı artırabileceği gibi sahte haberler, dezenformasyon ve dijital manipülasyon yoluyla toplumu yönlendirme riski de taşır. Bireyler burada farklı kimlikler sergileyebilir, ancak paylaşımlarının kalıcılığı nedeniyle kendilerini ifade etmek konusunda baskı hissedebilirler. Büyük veri ve dijital manipülasyon, özellikle seçim süreçlerinde kamuoyunun şekillendirilmesinde etkili bir araç hâline gelmiştir. Bölümde sosyal medyanın farklı boyutları bir arada ele alınmış ve teknolojinin toplumsal süreçleri nasıl şekillendirdiğini kapsamlı bir şekilde tartışılmıştır. Sosyal medyanın politik etkisi, bireysel kimlik inşası, ekonomik güç dinamikleri ve gözetim mekanizmaları gibi konular, disiplinlerarası bir perspektifle ele alınarak günümüz dünyasıyla bağlantılı hâle getirilmiştir. Ancak, bölümde sosyal medyanın bireyleri nasıl güçlendirdiği, toplumsal hareketlere nasıl katkı sunduğu ve bilgiye erişimi nasıl demokratikleştirdiği daha fazla incelenebilirdi.

"*Kültürlerarası ve Küresel Performanslar*" başlıklı onuncu ve son bölümde küreselleşmenin kültürel, ekonomik ve politik boyutları performans perspektifinden ele alınır. Küreselleşme, toplumsal eşitsizlikleri derinleştirirken, sanatı ve kültürel etkileşimi de şekillendirmektedir. Küreselleşmeye karşı direniş ve popülist hareketler incelenerek, ekonomik eşitsizliklerin milliyetçi ve otoriter liderlere desteği artırdığı vurgulanır. Kültürlerarası performanslar, Batı ve Doğu'nun karşılıklı etkileriyle gelişirken, sanat küresel hegemonya ve eşitsizliklere karşı bir direniş aracı olarak da kullanılır. Japon Butoh dansı, Çin modern tiyatrosu ve Brecht'in Asya performanslarından etkilenmesi, bu sürece örnek gösterilir. Terörizmin küresel performatif bir eylem olduğu, 9/11 gibi olayların medya aracılığıyla dramatize edilerek küresel korku yarattığı belirtilir. Olimpiyatlar, küresel performansın en büyük sahnesi olarak değerlendirilerek, sporun uluslararası

politikada nasıl bir araç olduğu tartışılır. Bu bölümün en güçlü yönü, küreselleşmeyi sadece ekonomik ve politik bir süreç olarak değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal bir fenomen olarak ele almasıdır. Küreselleşmenin sanat üzerindeki etkilerini, Doğu-Batı etkileşimleri ve kültürel hibritleşme gibi konular üzerinden ele alarak disiplinlerarası bir bakış açısı sunması, bölümü oldukça kapsamlı hâle getirmektedir. Ayrıca, küreselleşmenin sadece bir ilerleme hikayesi olmadığını, küresel eşitsizlikler, popülist tepkiler ve kültürel direniş hareketleriyle karmaşık bir süreç olduğunu göstermesi de önemli bir katkıdır. Ancak, bölümde küreselleşmenin teknolojik boyutu daha fazla incelenebilirdi. Dijitalleşmenin küresel kültürel etkileşimleri nasıl hızlandırdığı, sosyal medya ve internetin küreselleşen sanat formları üzerindeki etkileri derinlemesine ele alınabilirdi.

Richard Schechner'in bu eseri, performansın yalnızca sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik süreçleri anlamlandıran geniş kapsamlı bir disiplin olduğunu ortaya koymaktadır. Yazar, disiplinlerarası bir bakış açısıyla performansı ritüellerden gündelik hayata, sanattan siyasete kadar uzanan geniş bir çerçevede ele almakta ve alanın metodolojik temellerini kapsamlı bir şekilde tartışmaktadır. Bununla birlikte yazarın performans kavramını oldukça geniş bir perspektiften ele alması, bazı durumlarda disiplinin sınırlarını bulanıklaştırabilir. Tüm bu yönleriyle eserin, performans sanatıyla ilgilenenler ve benzer disiplinlerden araştırmacılar için önemli bir başvuru kaynağı olduğunu söyleyebilirim.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Beril Özer
[1] Kuruma bağlı değil / Non-affiliated, Konya, Türkiye
0000-0001-5638-2181 ozerozerberil@gmail.com

Kaynakça | References

Schechner, R. (2020). *Performance studies: An introduction.* Routledge.